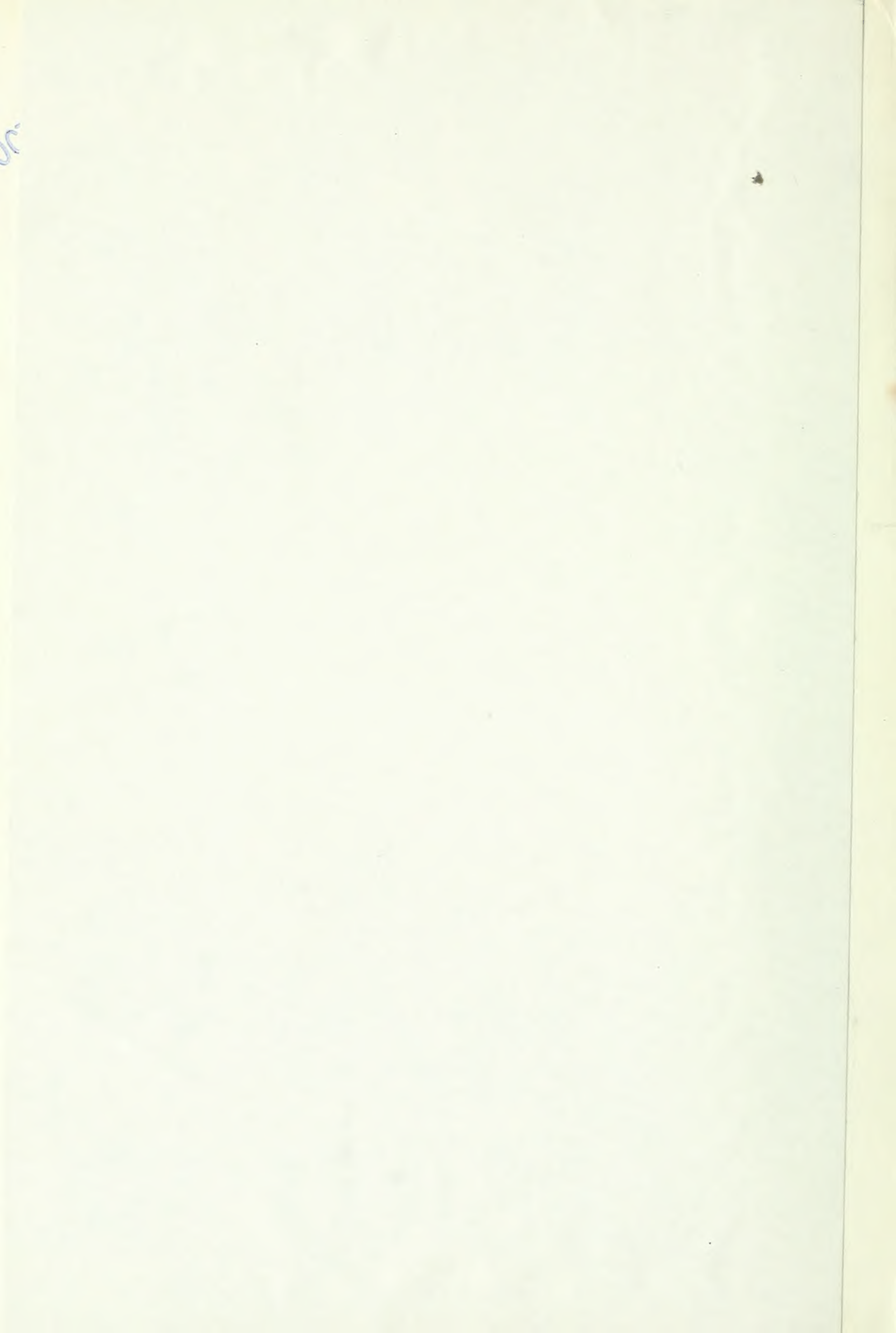




Oct 25 1961



LES GRANDS ARTISTES



Claude Lorrain



Par Raymond BOUYER

LES GRANDS ARTISTES

CLAUDE LORRAIN

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Volumes parus :

Boucher, par Gustave Kahn.
Chardin, par Gaston Schéfer.
Louis David, par Charles Saunier.
Eugène Delacroix, par Maurice Tourneux.
Donatello, par Arsène Alexandre.
Douris et les peintres de vases grecs, par E. Pottier.
Albert Dürer, par Auguste Marguillier.
Fragonard, par Camille Mauclair.
Gros, par Henry Lemonnier.
Hogarth, par François Benoit.
Ingres, par Jules Momméja.
Jordaëns, par Fierens-Gevaert.
La Tour, par Maurice Tourneux.
Léonard de Vinci, par Gabriel Séailles.
Claude Lorrain, par Raymond Bouyer.
Lysippe, par Maxime Collignon.
J.-F. Millet, par Henry Marcel.
Percier et Fontaine, par Maurice Fouché.
Poussin, par Paul Desjardins.
Praxitèle, par Georges Perrot.
Pierre Puget, par Philippe Auquier.
Raphaël, par Eugène Muntz.
Rembrandt, par Émile Verhaeren.
Rubens, par Gustave Geffroy.
Titien, par Maurice Hamel.
Van Dyck, par Fierens-Gevaert.
Velazquez, par Élie Faure.
Watteau, par Gabriel Séailles.

Volumes à paraître :

Fra Angelico, par André Pératé.
Jean Goujon, par Paul Vitry.
Meissonier, par Léonce Bénédite.
Ruysdael, par Georges Riat.

3704-05. — CORBEIL. Imprimerie Ed. Crété.

LES GRANDS ARTISTES

LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

CLAUDE LORRAIN

PAR

RAYMOND BOUYER

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE REPRODUCTIONS HORS TEXTE



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)

CLAUDE LORRAIN

Synonyme du soleil, ce nom seul évoque la lumière. Aussi l'Angleterre l'a-t-elle depuis longtemps accaparé, pour dorer ses brumes... En disant Claude Lorrain, quel visiteur de la *National Gallery* de Londres — et, tout d'abord, quel habitué de notre Louvre (qui possède les plus beaux exemplaires de ce beau génie si français) n'aperçoit pas aussitôt, dans le mirage du souvenir, des ciels radieux effleurant des architectures qu'ombragent de nobles feuillées, ou des rayons obliques traversant les voiles de hauts navires dans un port idéal où se déroulent quelques scènes somptueuses des anciens jours ? Marines et paysages se répondent. Et partout le sourire de l'atmosphère, partout le miroir d'une nature enchantée, mais un miroir créateur qui serait une âme...

Quelle était cette âme ? On voudrait la pénétrer aujourd'hui. Le peintre demeure obscur, si sa peinture est restée splendide. Le mystère de sa vie semble s'être résorbé dans le rayonnement de son œuvre. L'homme est passé tout entier dans l'artiste. Comme les gens heureux, le maître paysagiste n'a point d'autre histoire que celle de la nature,

d'autres événements, dans sa longue vie, que la fugitive magie des heures.

Claude le Lorrain, pourtant, n'est pas un dieu tombé du ciel : le temps est venu de le situer dans son siècle, de comparer son origine et son influence, de remettre le paysagiste à son rang lumineux dans l'histoire totale du paysage et l'artiste à sa place originale dans l'histoire particulière de l'art français. Méconnu ? Non certes ! Mais tellement consacré, pour ainsi dire isolé dans sa renommée, que les regards éblouis de confiance ne recherchent plus ces rapports subtils...

Un maître exige plus que l'admiration.

I

LE SOLEIL ALLUMÉ DANS LE CIEL DE L'ART

« Il est clair que, pendant deux siècles, nous n'avons eu en France qu'un seul paysagiste, Claude Lorrain. Très Français, quoique très Romain, très poète, mais avec ce clair bon sens qui longtemps a fait douter que nous fussions une race de poètes, assez bonhomme au fond, quoique solennel, ce très grand peintre est, avec plus de naturel et moins de portée, le pendant, dans son genre, de Poussin dans la peinture d'histoire. Sa peinture est un art qui représente à merveille la valeur de notre esprit, les aptitudes de notre œil, qui nous honore et qui devait, un jour ou l'autre, passer dans les arts classiques. On le

consulte, on l'admire, on ne s'en sert pas, surtout on ne s'en tient pas là, surtout on n'y revient plus, pas plus qu'on ne revient à l'art d'*Esther* et de *Bérénice*. Est-ce tant pis ? est-ce tant mieux ? C'est accompli, donc c'était inévitable... »

Ainsi parlait l'analyste des *Maîtres d'autrefois*, il y a près de trente ans. Et, sans outrager la délicatesse de Fromentin, nous voudrions faire sentir la légèreté de son arrêt. L'histoire est plus exigeante. Oui, Claude est un paysagiste français, et l'un des premiers, sinon le seul : mais quelle place précise tient-il dans notre école de peinture ? Oserait-on le rattacher à l'école italienne, parce que sa vie et son œuvre ont élu le ciel italien pour cadre ? Il est vrai que, depuis l'annexion de l'Alsace-Lorraine à l'Empire allemand, certains musées d'Italie rangent notre Lorrain dans l'école allemande ! — Et quelle cimaise a-t-il mérité dans cet idéal *Musée du Paysage* qui n'existe encore que dans le vœu constant de nos rêves ? Que reçoit sa personnalité de la tradition ? Qu'apporte son regard à l'évolution ?

Dédaigné par les Anciens, entrevu par les Primitifs, relégué dans les fonds par les maîtres figuristes de la Renaissance, émancipé soudain par les coloristes de Venise et par les décadents de Bologne, l'art du paysage est redevable au Lorrain de ce rayon que son ancêtre flamand Paul Bril ne soupçonnait guère et que son disciple français Corot prolongera plus tard : avec lui, c'est le jour qui se lève ; sans lui, la palette champêtre restait dénuée

d'âme et chargée d'ombre ; et comme la jeunesse du paysage coïncide étrangement, mais fatalement, avec la vieillesse de la peinture, le genre, à ses débuts, semblait condamné, dans l'atelier des Bolonais, à toutes les lourdeurs du clair-obscur ; mais Claude ouvre la porte de la prison. Claude n'est donc pas seulement un maître classique, une sorte de Racine, ou de Raphaël, ou de Mozart du paysage : c'est un novateur, et c'est un précurseur. Il offre une nouvelle preuve que la religion de la nature et la curiosité de la lumière ne sont pas deux inventions du siècle qui vient de finir. En plein XVIIe siècle, loin de l'Académie, loin de Versailles, avant Le Nôtre, à côté de Poussin sublime, en regard de Ruysdael et de Rembrandt, comme lui peintres-graveurs, et dont la « chambre noire » idéalise toute la mélancolique intimité du Nord, le Lorrain demande au Midi l'inspiration, et le Midi commente son génie. Qu'il découvre d'infinies perspectives baignées dans l'air diaphane des crépuscules ou des aubes, qu'il projette dans une baie d'émeraude l'image des voiliers majestueux ou des palais de marbre, qu'il enveloppe le galbe élancé d'un beau feuillage dans un bain d'or, qu'il réalise enfin sur ses toiles, dans ses eaux-fortes, en ses dessins mêmes, l'hymen étincelant de l'arabesque et du jour en réconciliant dans un accord inédit, mais souverain, le ciel et la mer, le Lorrain chante un poème méridional ; et c'est le meilleur poète français du siècle de Louis XIV, comme La Fontaine en est le plus rustique paysagiste. Coloriste, au souvenir d'un effet de la



VUE D'UN PORT AU SOLEIL LEVANT (peint, avant 1636, pour M. de Béthune).
(Louvre.)

nature dont il interprète la lumière et balance les contours, il s'évade de la nuit des temps, il sort de l'ombre et laisse harmonieusement une trace lumineuse dont un reflet s'est perpétué jusqu'à nous.

Grouper les quelques faits qui permettent d'entrevoir sa vie sous son œuvre, analyser l'aurore de la flamme divine en disposant l'amoureux d'art à deviner l'homme et l'artiste, telle est la double et redoutable mission de ce petit livre, écrit à la clarté d'un génie français qui, selon l'heureuse expression du meilleur de ses biographes, alluma pour la première fois le soleil dans le ciel de l'art.

II

SANDRART ET BALDINUCCI

Les deux maîtres français du XVII[e] siècle ont trouvé chacun deux biographes qui purent les approcher dans leur séjour en Italie : pour le Normand Nicolas Poussin, c'est Félibien et Bellori, deux sources contemporaines où tout le monde, ensuite, a puisé ; pour le Lorrain Claude Gellée, c'est Sandrart et Baldinucci, qui nous disent tout — ou plutôt le peu que nous savons de sa personne sans faste et de sa vie sans aventures. En désaccord sur de grands points, ils se complètent souvent : très différents, toutefois, de caractère et de situation, nos deux biographes n'inspirent pas une confiance égale. A première vue, l'Allemand Sandrart, en homme du Nord, paraît enclin à dire la vérité

seule, à peindre uniquement d'après nature, selon l'esthétique toute germanique d'Albert Dürer, son haut ancêtre : et l'Italien Baldinucci, en méridional, aimera la fable et l'ornement ; à la vérité stricte il doit préférer les belles ordonnances, selon la poétique même du *paysage historique* où la nature très arrangée sert de cadre à quelque fiction : c'était le goût de son temps ; disert, il parle d'abondance, *ore rotundo*, comme les anciens : et c'est l'instinct de sa race...

Ces apparences ne sont nullement contredites par la réalité des faits. Peintre-graveur et peintre-écrivain, l'Allemand Joachim de Sandrart n'est pas seulement l'ami de Claude et son portraitiste (un ami loyal qui n'a guère flatté son modèle) ; dès 1675, il publiait, à Nuremberg, les deux premiers volumes de sa *Teutsche Academie* (*Académie allemande de peinture, de sculpture et d'architecture*), traduite en latin, huit ans plus tard, par Christian Rhodius : notices, accompagnées de portraits gravés, sur les principaux artistes que Sandrart a pratiqués ; des « études d'après nature », dirions-nous, en remarquant l'ancienneté très imprévue de cette méthode de critique d'art ! L'auteur exprime naïvement ses souvenirs de jeunesse, l'heureux temps de son séjour à Rome : né en 1606 à Francfort-sur-le-Mein, seigneur de Stokau, conseiller de Guillaume-Henri prince palatin de Neubourg, élève de Gérard Honthorst et de Gillis Sadeler, l'artiste allemand s'était acheminé par l'Angleterre vers cette Italie bienheureuse où tous aspiraient, même Callot ! Le marquis



Cliché Neurdein.

VUE DU CAMPO VACCINO, A ROME (peint, avant 1636, pour M. de Bethune)

(Louvre)

Giustiniani l'appelait à graver sa riche collection depuis dispersée : pendant près de huit ans (de 1628 à 1635 ou 1636), Sandrart habite Rome : il y connaît Claude, qui vient d'y rentrer après deux ans de séjour à Nancy. Les deux jeunes peintres sont deux amis bientôt : belles amitiés d'artistes, en dépit des guerres prolongées qui divisaient leurs pays ! Mais leur vraie patrie, n'est-ce pas ce beau ciel serein ? Volontiers, on cause en travaillant : Sandrart a fait parler Claude, il s'est documenté, dirions-nous, en dessinant à côté de lui d'après nature, à l'ombre fraîche du *Campo Vaccino* matinal ou près des cascatelles païennes de Tibur : groupe familier sous le ciel ardent, ces deux libres dessinateurs aux feutres hardis, animant la solitude ou copiant des ruines ! Le Lorrain dit à son ami d'Allemagne sa jeunesse première ; et s'il se tait complètement sur son récent retour au pays natal, c'est qu'il n'a guère à s'en louer ! Peu de détails biographiques, au demeurant, dans Sandrart : c'est l'art qui préoccupe surtout l'artiste ; mais il a retenu l'essentiel sur la physionomie de son compagnon, sur ses débuts difficiles, sur son caractère pacifique, sur les procédés ou les résultats de son art : en effet, Sandrart a vu Claude à l'œuvre ; de tels bonheurs ne s'oublient point ! C'est le témoin véridique : Allemand lourd, mais sûr, il estime l'homme et l'artiste ; et s'il paraît fier d'avoir donné dans sa jeunesse un conseil capital à notre Claude, il ne doit pas se vanter.

Postérieur à Sandrart, le Florentin Filippo Baldinucci (1624-1696) consacre à notre artiste une de ses nom-

breuses notices (*Notizie de' professori del disegno*, 6 vol. in-4°; Florence, 1684 et 1728), contemporaines de sa valable *Histoire de la gravure*, et qui s'étendent non moins ambitieusement à quatre siècles d'art. En 1684, Claude est mort depuis deux ans. Et son biographe écrit d'imagination soixante ans après la jeunesse du maître qu'il raconte, après les faits qu'il ne détaille que par ouï-dire. A Rome, sans doute, après 1680, il entrevoit Claude : mais le vieux maître est octogénaire, et sa mémoire est obscurcie comme son inspiration ; sans doute, Baldinucci se rappelle avoir aperçu dans ses mains tremblantes son fameux *Livre*, ce mystérieux testament de son génie que le biographe baptise pompeusement, à l'italienne, *Libro d'invenzioni, ovvero Libro di Verità* ; mais cette heureuse fortune ne l'empêchera guère, même sur ce point, d'être vague, convaincu d'erreur ou sujet à caution! Il écrit donc après la mort de Claude, d'après les bavardages vaniteux de ses proches parents, et surtout, de son propre aveu, d'après le récit de son petit neveu, l'abbé Joseph Gellée, ou plutôt le théologien tout jeune encore et depuis fort peu de temps à Rome afin d'y couronner ses études (*Giuseppe Gellee suo nepote, giovane costumatissimo, ed al presente applicato a studj di Teologia in Roma*). Sans doute, Baldinucci nous donne plus de détails que Sandrart, mais tous avantageux, pour ainsi dire tendancieux... Il nous prévient, d'ailleurs, qu'il insistera sur les « qualités capitales ». Tour à tour, il amplifie ou supprime : en cela, docile au témoignage du neveu qui se tait sur les médiocres débuts de



LE BOUVIER (eau-forte originale, 1636).
(Réserve du Cabinet des Estampes.)

son glorieux oncle, après fortune faite... Après tout, sa jeunesse ignore peut-être que son immortel parent a débuté dans la pâtisserie... Pas un mot de ces origines sans prestige, de ces longues années d'apprentissage, de domesticité plutôt, chez un peintre italien ! Comme la gloire vient vite, avec autant d'empressement que d'invraisemblance !

Donc, malgré sa concision, la vraie source biographique est Sandrart. Elle est même la seule, au point de vue de l'art : l'ami de Claude parle peinture en peintre. Sur l'homme et l'artiste, voilà le seul document sérieux, jusqu'ici trop négligé. Dans son *Histoire des peintres*, Charles Blanc, très *baldinuccien* cependant, rend hommage à la « précision » des quelques détails donnés par Sandrart. Mais, après Sandrart et Baldinucci, tous les biographes ont amalgamé leurs versions sans critique : ils les ont rabâchées de confiance, au hasard de la plume, à satiété, dans leurs *Abrégés de la Vie des plus fameux peintres* (1), non sans y mêler des résidus de la tradition orale longtemps vivace dans la famille de Claude et recueillie à Rome, encore en 1815, par le graveur Lodovico Caracciolo dans la préface de ses quelques reproductions du *Livre de Vérité*. Le soleil du Lorrain n'a point dissipé les

(1) Roger de Piles (1699-1715), Félibien, Descamps, d'Argenville (1745-62), Mariette, Vivant-Denon ; et Landon (1805), Lecarpentier (1817), Deperthes (1818 et 1822), les premiers historiens du paysage ou plutôt des paysagistes, etc. — Cf. la préface, en anglais, du *Liber Veritatis* (Londres, 1777) et Caracciolo, *Id.* (Rome, 1815). — Sur le Tassi, maître de Claude, consulter Passeri ; sur Sandrart, Florent le Comte.

ombres de sa vie (1) : sa biographie devint un roman d'aventures, avec histoire de brigands et tempête obligée : Claude n'est-il pas un contemporain de Salvator Rosa ? Certains ont prolongé sa misère, assurant qu'à trente-six ans, il faisait encore griller des côtelettes (*sic*), sans se rappeler qu'à cet âge, le peintre de la Lumière était déjà le protégé des grands et signait l'une de ses plus suggestives eaux-fortes ! Son caractère n'a pas été mieux pénétré que son œuvre (2). En 1851-52, le marquis Léon de Laborde passait tout un jour à relever les notes manuscrites du *Livre de Vérité*, dans la bibliothèque du duc de Devonshire, à Chatsworth, et relatait son travail dans le tome I[er] des *Archives de l'Art français* (pages 435 et suiv.) ; mais, en avril 1855, dans la notice du *Catalogue des tableaux de l'École française au Musée du Louvre* (1[re] édition), Frédéric Villot suivait Baldinucci pas à pas... Il faut redescendre le cours des ans jusqu'à la brochure (Nancy, 1871) de M. Meaume, déjà connu par ses travaux sur ses compatriotes lorrains, de Ruet et Callot, pour trou-

(1) La fantaisie s'est donné carrière avec Payne, Nagler, M. Voïart (Nancy, 1839) et Charles Héquet (Nancy, 1863 et 1886), ce dernier citant deux autres notices publiées à Paris (Eugène Tourneux, 1841 et M.-A de Lacaze, 1857).

(2) Le *Catalogue* de Smith (1837-42) est très imparfait, comme les répertoires de Waagen (1854-57) et de Dussieux (*Les Artistes français à l'étranger*, 1876). — Mais la préface de Georges Duplessis aux *Eaux-fortes reproduites par Amand-Durand* (1879) est remarquable. — A retenir encore, depuis le livre capital de Mme Pattison, les articles de MM. Emile Michel (*Revue des Deux Mondes*, 15 janvier 1884), Virgile Josz (*Mercure de France*, janvier 1900), Edmond Bour (*Bulletin des Sociétés artistiques de l'Est*, 1902) et Ch. de Meixmoron de Dombasle (*Académie de Stanislas*, de Nancy, 1902-03).



LE SOLEIL LEVANT (eau-forte originale, 1636).
(Réserve du Cabinet des Estampes.)

ver un pas intelligent vers la discussion. En 1879, à Saint-Dié, feu Arthur Benoît donnait la première traduction française du texte allemand de Sandrart. La critique avait mis le temps à se ressaisir !

Enfin voici notre Claude interrogé dignement ; mais l'hommage lui vient d'une ferveur étrangère : une Anglaise connue par ses travaux approfondis sur la *Renaissance en France* ou sur nos maîtres oubliés du XVIIIe siècle, Mme Mark Pattison (depuis lady Dilke), dont nous avons appris la mort en novembre dernier, publiait en français, au début de 1884, un fort volume in-4° de 312 pages, depuis longtemps épuisé : CLAUDE LORRAIN, *sa Vie et ses Œuvres, d'après des documents inédits, suivis d'un catalogue des œuvres de Claude Lorrain conservées dans les musées et les collections particulières de l'Europe* (Paris, Librairie de l'Art). L'érudition de l'auteur ne se contentait point de reproduire *in extenso* les textes de Sandrart et de Baldinucci relatifs à Claude, de dresser un catalogue descriptif et raisonné de l'œuvre (*Livre de Vérité*, tableaux, dessins, eaux-fortes), d'en esquisser une table chronologique avec les notes du *Livre de Vérité* revu minutieusement sur l'original, en y relevant les erreurs ou les omissions de Léon de Laborde ; mais elle produisait un document capital, tiré de l'*Archivio Capitolino* de Rome, en 1881, par M. Bertolotti sur les indications d'Eugène Müntz : le *Testament* de Claude, du 28 février 1663, avec les codicilles du 25 juin 1670 et du 13 février 1682, et la déclaration du notaire Vannius le jour même de la mort du maître, le

23 novembre suivant. Autre *inédit*, une déposition du Tassi, datée de 1619, contredisait Baldinucci en démontrant, à cette date, la présence de Claude auprès du peintre italien. En dehors d'inévitables erreurs de dates et de noms — et de quelques inadvertances plus graves (par exemple, la paix de l'Église, de 1668, sous Clément IX, confondue avec la paix d'Aix-la-Chapelle, de 1648, sous Innocent X). — le monument de Mme Pattison est solide : deux cents ans après Baldinucci, il s'élevait tard, mais à point. Et que d'obscurités encore !

Cet essai de bibliographie chronologique a défini l'état de la question. Confrontons, maintenant, Sandrart et Baldinucci, pressons-les dans leurs réponses contradictoires, serrons de plus près leurs témoignages concordants, les seules lumières, d'ailleurs, qui nous soient parvenues ! La légende même doit cacher du vrai : muet, et pour cause, sur l'enfance du Lorrain, Baldinucci nous apporte des détails qu'on ne saurait taire et qu'il faut discuter en les racontant.

III

ANNÉES D'APPRENTISSAGE ET DE VOYAGE

Claude Gellée naquit en 1600 : date fournie par l'épitaphe latine de 1682 qui lui donne quatre-vingt-deux ans. Il naquit à Chamagne (ou Chamage) sur la rive droite de la Moselle dans le diocèse de Toul, Charles II étant duc de Lorraine ; ceux qui le font naître dans un *château* se



LA DANSE AU BORD DE L'EAU (eau-forte originale, 1636).
(Réserve du Cabinet des Estampes.)

trompent sur le sens du mot *castello* (*di Lorena*), qui, dans l'italien de Baldinucci, veut dire un *bourg* (nous disons, de même, que Masaccio naquit en 1403, près de Florence, au *castello* de San Giovanni). Claude était le troisième des cinq fils de Jean Gellée et d'Anne Padose (ou Padoue); son grand-père s'appelait Jean, — ce prénom se trouvant réservé, dans cette famille paysanne, à l'aîné : — les deux aînés de Claude s'appelaient Jean et Dominique, et ses deux cadets Denys et Michel. On ignore la profession de ces petits villageois. Orphelin à douze ans, le jeune Claude serait allé retrouver l'aîné de ses frères, habile graveur sur bois à Fribourg-en-Brisgau (mais le *Livre des Ordonnances* de la petite cité germanique ne mentionne aucun artisan du nom de Gellée...). Après une année studieuse, un marchand de dentelles de Mirecourt (*mercante di meretti*), son parent, l'emmène à Rome et voici le jeune ornemaniste en pleine Ville Éternelle, bientôt libre et seul, logé près de la Rotonde ! Mais le terrible conflit qui sera la guerre de Trente ans (*le crudelissime guerre delli Svezzesi*) lui coupe soudain tout envoi des siens... Or, cette guerre n'éclate qu'en 1618 : qu'a-t-il fait dans l'intervalle ? Encore un mystère ! Alors, Claude sans ressources descendrait à Naples, il y resterait deux ans, apprenant l'architecture, la perspective, et le paysage enfin, dans l'atelier lumineux d'un inconnu que Baldinucci d'abord, puis d'Argenville, au beau milieu seulement du XVIIIe siècle, nomment Goffredo (ou Goffredi, Goffridi...). Les biographes routiniers, qui voient, dans ce Goffredo, Godefroi ou Geoffroy Walls

(Waels, Wals ou Walss...), en font un peintre originaire de Cologne, et cela sur la foi d'un certain commentateur de Sandrart, en 1774 : « *ein geborner Kölner* » : mais rien de plus douteux que cette identification, courante pourtant ! Voir Naples sans en mourir : ce n'était pas une chance médiocre à cette époque d'intrigues empoisonnées...

Ce n'est qu'à sa rentrée dans Rome, et seulement aux environs de sa vingt-cinquième année, que notre Claude serait entré « chez le très digne élève de Paul Bril », le paysagiste-décorateur Agostino Tassi, dont la prompte amitié l'héberge en lui prodiguant d'excellents conseils... En tout cas, il n'y serait pas resté longtemps, puisqu' « à la fin d'avril 1625 », Baldinucci nous le montre s'acheminant vers les toits aimés de Chamagne par Lorette, Venise, le Tyrol et la Bavière, où les amateurs de brigands s'en donnent à cœur-joie ! Un récit plus attachant serait celui des impressions de Claude : mais ce panorama déroulé sous les yeux d'un peintre ne paraît guère les avoir émus. Pourquoi ce retour ? Autre mystère. L'infortune, sans doute... C'est ici que les romanciers donnent comme preuve d'un séjour de Claude dans une villa de Bavière deux tableaux de sa main d'après les environs de Munich et conservés à la Pinacothèque : sans s'apercevoir qu'ils confondent (avec Charles Blanc, trompé par Voïart) ces deux soi-disant tableaux de jeunesse avec deux toiles très italiennes, de la fin de sa carrière, peintes après 1670 pour le baron de Mayer, conseiller du Prince-Électeur, et décrites par San-



LA FÊTE VILLAGEOISE, dessin au lavis, n° 13 du *Livre de Vérité* (1639).

(Collection du duc de Devonshire, à Chatsworth.)

drart ! Voilà comme on écrit l'histoire des maîtres. Un parent du Lorrain le présente à Claude de Ruet, peintre et directeur des fêtes du duc Henri de Lorraine, et qui, selon Félibien, revenait glorieux de la capitale du royaume de France : c'est *Claude de Ruet*, soleil provincial, que les copistes de Badinucci ont tous appelé *Charles Derrent* ! Le catalogue du Louvre souligne encore ce dernier nom comme un de ceux « dont le Musée ne possède point d'ouvrages »... A Nancy, de Ruet emploie Claude à sa décoration de la voûte, dans l'église des Carmes déchaussés, édifiée, en 1615, sur l'ordre auguste de Jean des Porcelets de Maillane, maréchal de Lorraine et baron du Saint-Empire : comme les figures académiques ne sont pas son affaire, en dépit de son séjour en Italie, on le relègue dans les frises. C'est à Nancy que notre futur peintre-graveur a pu connaître son grand aîné dans l'art lorrain, Jacques Callot, qu'il n'a certainement pu voir à Rome avant 1614 (année du départ du grand fantaisiste). Est-ce la querelle entre de Ruet et Callot pour la direction des fêtes en l'honneur de Charles IV, le nouveau duc, qui va décider ce timide à s'expatrier de nouveau ? La légende, plus prosaïque, veut que la chute mortelle d'un doreur qui partageait son échafaudage l'ait dégoûté de la fresque...

Après deux années à peine, sa résolution change encore : et le désir le prend de retourner en Italie. Moins patriote que les frères Le Nain, il ne reverra plus jamais sa patrie — qu'il n'a jamais peinte ! Mais son souvenir lui sera fidèle, affirmé par son testament. Est-ce l'intérêt qui remet

en marche ce fils de paysans, ou l'amour de l'art et le regret d'un paradis perdu? Sa vocation radieuse a-t-elle illuminé son être ? Le voyage d'Italie, c'est l'espoir, alors, et le pèlerinage de tout artiste : revoir Rome, *rerum pulcherrima Roma!* revoir ce ciel, cette lumière ! cette Italie, seconde nature, seconde mère et seconde patrie! Poussin, plus tard, en exil à Paris, s'écriera : « *Hélas! nous sommes ici trop loin du soleil pour y pouvoir rencontrer quelque chose de délectable...* » A Rome, Poussin demeure depuis trois ans; et Claude y retourne. Mais les anecdotiers sont muets sur la genèse de ces instincts divins.

Le revoici donc sur la grand'route, passant par Lyon, par Marseille, où la fièvre l'aurait saisi ; les amplificateurs de Baldinucci l'évoquent longtemps convalescent, brossant deux toiles pour acquitter l'auberge, après avoir jeté follement « sa dernière pistole » dans un médianoche aux chandelles : tableau plus digne du Valentin que de Claude! Un croquis à la plume (de la collection anglaise de M. Roupell) est plus véridique; et le vieux *Port de Marseille* est reconnaissable : c'est le plus ancien de ses dessins connus. Depuis Marseille, Claude voyage en compagnie du Nantais Charles Errard, le futur directeur de l'Académie de France à Rome, alors pensionné par le surintendant M. Sublet des Noyers ; son père et son frère l'accompagnent, ajoute Baldinucci : mais il se trompe encore et confond ce retour d'Errard avec un précédent voyage fait en famille. Une tempête jette le navire au lazaret de Civita-Vecchia que d'aucuns s'imaginent recon-



ULYSSE RAMÈNE CHRYSÉIS À SON PÈRE (peint vers 1646, pour M. de Liancourt).
(Louvre.)

naître en deux croquis... Enfin, notre Claude arrive à Rome le jour de la Saint-Luc, fête des peintres, c'est-à-dire le 18 octobre 1627, et — détail que nous ne saurions exiger de l'imagination de Baldinucci — deux siècles avant les premiers pas de notre Corot, son héritier, sur cette terre promise !

IV

COMMENT LE MITRON DEVINT PEINTRE

Voilà le roman. Voici la vérité : Sandrart est plus émouvant dans son laconisme. Il nous dit simplement :

Claudius Gillius (*Gilli* dans le texte allemand et sur le portrait qui l'accompagne) portait le nom de sa patrie (*a patria cognominatus*). D'un point de départ assez humble et sans instruction (*e tenui satis principio et scientia valde mediocri*), il parvint dans la peinture à une telle gloire que sa renommée a parcouru l'univers. Comme il n'apprend rien à l'école, ses parents le mettent en apprentissage chez un « boulanger de pâtés » (*pistori artocreatum* — et remarquez l'amusante coquille du traducteur préoccupé de peinture, écrivant *pictori* pour *pistori !*). Quand il sait son état, il part pour Rome avec une troupe de cuisiniers et de pâtissiers lorrains, aussi nombreux que réputés là-bas. Ne sachant ni l'italien ni l'usage, il végète sans place, lorsqu'un peintre ingénieux, podagre et de belle humeur le prend à son service : décorateur des conclaves et contraint par nombre d'affaires à

de fréquents déplacements. *Augustinus Tasus* lui confie le soin de la cuisine et du ménage ; à part sa maîtresse, il ne laisse que lui dans sa maison : Claude panse le cheval, broie les couleurs, nettoie la palette et lave les pinceaux. Ces besognes ne l'empêchent point d'apprendre la perspective sous l'œil du maître, ensuite le dessin, qui le rebute beaucoup, l'élégance et la souplesse lui manquant. Peu d'années après, il travaille pour son compte : il peint des paysages ornés de fabriques, mais de peu de valeur et laissés à bas prix, qui l'obligent à la plus stricte économie (*parcimoniæ eo tenacius studens*)...

Sandrart ne dit pas autre chose ; mais ce peu de chose est typique. Nous comprenons désormais pourquoi le pauvre peintre-paysan veut remonter vers Chamagne ! Et ce que les partisans de Baldinucci regardaient comme une indigne légende apparaît avec la force de la vérité. Le prince des paysagistes a débuté pâtissier, puis domestique chez le Tassi ! Sandrart, son confident, est d'accord avec les documents, avec la pièce d'archive datée de 1619 qui nomme *Claudio di Lorena* parmi les aides du Tassi, chez le cardinal de Montalte, à Bagnaja, près de Viterbe ; et l'expression latine *conclavibus Cardinalium* nous donne encore deux dates, celles de 1621 et de 1623, années des conclaves pour l'élection de Grégoire XV et d'Urbain VIII. Claude Gellée a donc été l'élève d'Agostino Tassi, disciple lui-même du Flamand italianisé Paul Bril : ce point reste acquis à l'histoire, puisque Sandrart et Baldinucci s'y rencontrent ; mais il y a loin du petit serviteur décrit par

l'un au cavalier de vingt-cinq ans évoqué par l'autre! Avec Sandrart, nous devinons pourquoi le mitron devint peintre : par amour, comme le forgeron hollandais ou le statuaire grec? Nullement : mais par l'éveil fortuit d'une vocation! A quoi bon voiler ces faibles origines? L'arbre est-il moins majestueux quand le germe est connu? Cette coalition des difficultés extérieures ou natives n'ajoute-t-elle pas à notre admiration pour un tel génie? Aperçue dans sa perspective, cette vie sans histoire devient héroïque : elle n'est plus seulement un problème captivant, mais un grand exemple.

V

BEATI PAUPERES SPIRITU...

Joachim de Sandrart n'est pas uniquement d'accord avec les archives de Rome, mais avec un document plus décisif : l'ignorance avérée du Lorrain. Même dans son art, il n'a jamais passé pour un savant. Plus coloriste que dessinateur, il entendait mieux la perspective aérienne que la perspective linéaire, et les nuances de l'atmosphère que la géométrie des lignes : Sandrart et Baldinucci ne se contredisent pas non plus sur ce point, et l'avenir devait leur donner raison. Quant aux figures de ses grands paysages composés, toutes défectueuses qu'elles paraissent, elles ne sont pas de sa main : des collaborateurs italiens, français ou flamands se chargent d'ajouter les acteurs de la Fable

ou de la Bible à ses éblouissants décors ; et, dès que les personnages sont de lui, leur silhouette s'allonge encore ou s'entasse, en aggravant leur présence : eaux-fortes et dessins sont là comme témoins. Claude aura beau s'acharner, pendant des années, dans les Académies romaines, les figures restent rebelles à son crayon de paysagiste : aussi dit-il qu'il vend le paysage et donne les figures.

Son dessin reste pauvre ; mais son savoir est nul : son testament de 1663 démontre qu'il ne sait pas même écrire son nom ; il avoue signer *Gellée, Gelée, Gillée, Gillier, Gillet* ; et, devant les remontrances, il rectifie, disant que les siens ont toujours écrit Gellée et que « le tout est de sa faute ». On objectera que l'orthographe n'existait guère au temps de Corneille et de Bossuet : mais le jargon franco-italien de notre Claude est un *rifacimente* qui n'a de nom dans aucune langue, et son *Livre de Vérité* semble annoté par un simple portier ; au coin d'un magnifique dessin, Claude écrit : *M*^re^ *l'avec du Mant* ; *l'aveque de Monpiolre* ou *Monpiglier* (lisez Mgr l'évêque de Montpellier) : *pour M. de Bétune*, ou *pour le duc de Boulon.... Faict pour lions... pour Angleter....* Le cardinal Rospigliosi (le futur Clément IX) devient *Mons*^re^ *Ruspiose* ou l'*eminentissimo Cardinale Rospioglio....* Le cardinal Angelo Giorio, *Giore* ou *Giori....* Le *principe todesche Verdumille* (?) a confondu jusqu'à Mme Pattison ! Enfin, deux échantillons de son style, aussitôt que sa plume cesse de dessiner pour écrire : un projet pour la célèbre composition du *Moulin*, porte cette inscription : « ... *le présent dessine et pansé*

du taublau du prince Panfille, mais la figure pour est un autre sujet... » Sur le dernier dessin du *Libro di Verità*, qu'une faute de reliure a placé plus tard le premier (cette *Vue du Colisée* avec les trois colonnes du temple voisin, datée de Rome et du 23 avril 1680), se lit, au revers : « *Audi 10 dagosto 1677 ce présent livre apartien a moy que je faict durant ma vie. Claudio Gillée dit le lorane...* »

Ne sourions point de cette ignorance : elle a sauvé Claude. Ineptie première ou simplicité prolongée, la candeur de l'ancien mitron qui baguenaudait pieds nus dans les coteaux de Chamagne n'est pas un vain « contraste », mais le secret même de sa grandeur : elle est la clé de son génie. Le Lorrain lui doit son salut dans cette Italie décadente et dépravée qui l'accapare : plus instruit ou plus fin, que serait devenu l'artiste paysan qui n'avait pas la cornélienne philosophie du Normand Nicolas Poussin pour résister victorieusement à tous les *concetti* des sirènes romaines ? Le voyez-vous perdu dans cette auberge de l'art et du monde, parmi la foule aristocratique et servile qui se presse à l'assaut du Vatican, cherchant à rivaliser gauchement avec les poètes du bel esprit, avec les peintres de la fausse églogue, avec les sculpteurs de la grâce morbide, avec l'Albane et l'Algarde ? Parmi les cardinaux ambitieux et lettrés qui seront ses meilleurs clients, en cette Rome jésuitique et pontificale issue du Concile de Trente, et qui prête une oreille distraite aux rêves profanes pour s'illusionner sur son asservissement trop réel,

quelle pouvait être la condition d'un artiste ? Il sera lui-même un diplomate, ou ne sera point... Même autour de Saint-Pierre de Rome, où retentissent les motets pompeux de Carissimi, la Colonnade prochaine est comme un cercle nouveau qui l'étouffe. La rhétorique et l'hypocrisie conspirent sous un ciel divin. La Renaissance moribonde corrompt le paysage naissant ; tout se farde, en cette Italie théâtrale et maniérée déjà du Bernin.

Mais Claude n'a rien vu de la laideur des âmes ni du mensonge des œuvres : l'Italie naïve l'a défendu de l'Italie courtisane ; la nature éternelle l'a protégé contre l'art du temps. Naïvement, Claude est né *peintre* : c'est un coloriste, un paysagiste avant tout ! A Rome, il ne jouera point de mascarades, comme Salvator Rosa. Il ne fera point le grand seigneur ni l'aventurier comme son vrai maître, ce Tassi qui fréquenta tous les mondes, même les galères... Il laissera l'adroit Filippo Lauri toucher trop spirituellement les figures de ses tableaux et transformer chacun de ses poèmes lumineux en *paysage historique*. Claude n'a point mesuré des antiques, comme Poussin lui-même, ni lavé des épures, comme Errard. Claude ne voit que la nature, et la nature le sauvegarde en l'éblouissant. Elle seule l'a formé : point d'autre école ; point d'autre Égérie que cette nature méridionale, radieuse, éthérée, resplendissante, enchanteresse ! Il fallait, sans doute, cet éclat du Midi pour éveiller son âme lourde : l'enfant de Chamagne a vu la nature à travers l'Italie, comme l'enfant des Andelys a compris la vie à travers l'antique : cet Eden



(Cl. de Hanfstaengl.)

L'EMBARQUEMENT DE SAINTE URSULE (peint, vers 1646, pour le cardinal Poli).
(National Gallery, Londres.)

italien résume à ses yeux enfin dessillés tout le pittoresque, et la splendeur et la forme ; cette lumière est toute la poétique et la très instinctive philosophie de son art. Loin d'elle, Claude, non moins dépaysé que Poussin, se croit en exil : et toute son âme obscure aspire à retourner vers elle. L'Italie virgilienne n'est-elle pas un idéal vivant et la terre classique ? Elle est, pour ainsi dire, l'antique du paysage, et le paysage historique y trouve son cadre harmonieux.

Ses jardins ne sont-ils point déjà des *paysages composés*, intermédiaires entre la nature et la peinture, entre la floraison des choses et le travail de l'homme ? Animant leur architecture végétale, la blancheur du marbre en fait un prolongement de l'Antiquité ; leurs doctes ombrages semblent cadencés comme des strophes : et, par la voix du Tasse, le poète avait affirmé que l'art y surpasse la nature. Claude, instinctif, a senti leur beauté sans la comprendre ; il a subi vaguement cette incantation : l'immortalité du rayon méridional sur la ruine. Au Campo Vaccino de jadis, assis sur une dalle ombreuse, aux pieds de la gloriette d'un Tivoli rosé d'aube, il n'a jamais analysé son émotion ; candide Orphée, il a chanté silencieusement la Lumière, le soir, à l'aurore, au passage d'un nuage léger, sous les horizons bleus de la Campagne déserte ou près des flots argentés de Castellamare ; studieux poète, il a célébré le ciel et la mer : déboires ou longues privations, il a tout oublié devant la divinité qui remplit ses yeux... Ceci n'est pas une hypothèse inspirée par son génie ; et

Sandrart nous dit positivement : « Sa misère ne refroidissait point sa ferveur : jaloux d'atteindre les secrets de l'art et les mystères de la nature, il était dehors avant le jour, il y restait jusqu'à la nuit, pour saisir toutes les nuances des heures crépusculaires et les rendre ensuite exactement ; après avoir observé l'effet sur place, il faisait vite un mélange de tons et courait chez lui pour le fixer : de là, ce singulier cachet de naturel, absolument nouveau dans l'art du paysage... »

Heureux le pauvre d'esprit ! Car il a vu le dieu caché dans l'univers, il a regardé la splendeur en face, il a senti que le royaume de la lumière et de l'espérance allait s'ouvrir à son regard aux premiers feux irradiés d'un soleil levant !

VI

L'AURORE ET L'APOGÉE

Dès son retour dans la Ville Éternelle, selon Baldinucci, Claude obtient gloire et fortune : il travaille pour le cardinal Bentivoglio qui le recommande au pape Urbain VIII. Les commentateurs renchérissent, en nous le montrant propriétaire déjà d'une belle maison... Il s'en faut que le succès soit venu si vite : à distance, la lenteur des progrès à travers les difficultés s'efface ; une carrière est comme un horizon lointain : et n'est-ce pas le bienfait de la perspective que de supprimer les détails ? En réalité, presque



Cliché Neurdein.

LE DÉBARQUEMENT DE CLÉOPATRE A TARSE, AU SOLEIL COUCHANT
peint, vers 1647, pour le cardinal Giorio.
(Louvre.)

dix ans s'échelonnent encore avant que le paysan passé maître ne force l'attention de tels protecteurs !

En 1627, pour toujours, Simon Vouet quitte Rome, et Claude y revient : simple coïncidence, qui nous paraît significative... Enfin, Sandrart y sera bientôt. Et Sandrart nous dit : « Il dépensa de longues années à ses opiniâtres et pénibles études en plein air, parcourant journellement la Campagne de Rome, sans se décourager ni se lasser jamais. Un beau jour, il me rencontra dans les parages de Tivoli, près des cascatelles fameuses, au milieu des rochers abrupts... » Mais, enfin, Claude est libre : après tant d'indigence ou de servage, il s'appartient ? Pas encore ! Dès son retour, il travaille pour vivre, il remonte à l'échafaud de la peinture murale, chez le cardinal Crescenzio, non loin de la Rotonde, auprès de laquelle il a repris domicile, ensuite chez les Muti, dans leur palais de la place des Saints-Apôtres ou dans leur maison voisine de la Trinité-du-Mont. Moins laconique sur ce point que Baldinucci, Sandrart s'extasie longuement sur ces « fresques magnifiques » qu'il a pu voir, surtout sur les quatre faces d'une grande salle du Palais Muti : déjà, d'après l'opinion portée sur ces vastes décors, fragments disparus de forêts ou de ports de mer, Claude serait plus qu'habile : tableaux de chevalet, dessins et gravures vont bientôt confirmer ce jugement d'un ami.

Les premières dates connues sur des ouvrages conservés sont 1630 et 1639 : la première, inscrite sur la minuscule eau-forte de la *Tempête* ; la seconde, sur le célèbre et

poétique tableau de notre Louvre : la *Fête villageoise*. En 1636, apparaît l'eau-forte que Claude a faite d'après sa propre *Vue du Campo Vaccino* (ce n'est pas la seule qu'il ait voulu tracer d'après ses toiles) ; de la même année datent les plus brillantes estampes du peintre-graveur : le rêve pastoral du *Bouvier*, la *Danse au bord de l'eau*, d'un caractère intime, idéalement champêtre, plus hollandais qu'italien, et l'éblouissement du *Soleil levant* ! Sandrart a-t-il eu quelque influence sur ce libre jeu de la pointe ? Apparemment ; car, après son départ, le Lorrain s'interrompt de creuser le cuivre... Quoi qu'il en soit, une pareille note de fraîcheur et d'intimité n'est point l'exclusive qualité des planches : on la retrouve dans les tableaux ; elle caractérise une première manière de l'artiste. Et si l'eau-forte du *Campo Vaccino* porte la date de 1636, le délicieux cadre du Louvre a dû la précéder : le recueil du *Livre de Vérité*, qui lui donne le n° 10, le dit composé « pour M. de Béthune », le frère puîné de Sully, qui fut ambassadeur de Louis XIII au Vatican. Cette « vue » de l'ancien *Forum romanum*, devenu champ de foire et de ruines, a pour pendant une *Vue d'un port de mer, au soleil levant* (L. V., n° 9) : remarquons aussitôt la double commande, ces deux pendants qui mettent la marine en regard du paysage, et qui distinguent les œuvres essentiellement *collectionnables* de Claude. Que ce côté marchand, d'accord avec les notes et la ponctualité de l'artiste, ne prévienne point, cependant, nos yeux contre l'art vraiment nouveau qu'il fait resplendir : loyauté de l'inspiration qui se dévoile personnelle,



LA MADELEINE (étude aux deux crayons pour le tableau du Musée de Madrid, 1648).
(British Museum, Londres.)

ardente, inédite, en la justesse de l'heure et de l'effet. Claude est déjà Claude. La preuve matérielle de ses premiers tâtonnements nous échappe : sa période d'imitation nous reste inconnue : l'aurore ne nous a rien confié de ses brumes... A défaut d'une toile, inestimable comme document, qui nous révélerait l'élève encore timoré du Tassi, devinons les transitions, imaginons le passage de la nuit au jour.

Nous ignorons le prix consenti par M. de Béthune ; mais, au siècle suivant, nous voyons le *Port de mer* et le *Campo Vaccino* passer dans quatre grandes ventes et monter rapidement, en quelques années, de 3500 à 11003 livres, données à la vente Poullain, en 1780, par le duc de Cossé-Brissac, leur dernier possesseur avant leur entrée définitive au Louvre, sous le premier Empire. Justement appréciés, ces deux cadres du Lorrain (dont les menues figures avouent la main hollandaise de Jan Miel) sont dans sa première manière originale, précise et fine, un peu sèche dans le *Port de mer*, plus tard imitée par Patel le père. Pas encore de paysage historique aux théories pompeuses : de braves gens, des contemporains, familièrement affairés le matin dans un petit port ou rustiquement couchés sur e gazon romain ; sous un ciel à peine rose et savamment dégradé, le *Campo Vaccino* donne l'impression d'un menu chef-d'œuvre : ce contre-jour lumineux d'où s'élèvent des cris lointains, cet arc massif, ces colonnes sveltes, ces ombrages, ce jour laiteux qui sort d'un coin d'ombre, — heureuse disposition, paisible antithèse et sobre splen-

deur, — toute cette harmonie devance, présage et suggère les premiers Corot d'Italie, les Corot du premier voyage.

Le Lorrain commençait à se faire connaître, si l'on en croit d'Argenville ou l'académicien Guillet de Saint-Georges (*Mémoires inédits de l'Académie Royale*, etc., tome I, page 88) et l'anecdote connue de Sébastien Bourdon, soldat languedocien qui déposa le mousquet pour la palette et dont la dix-huitième année accomplissait le traditionnel voyage d'Italie : nous sommes donc aux approches de 1635. Bourdon travaille pour un marchand en faisant des pastiches des meilleurs peintres de Rome ; il reproduit de mémoire un tableau de Claude en huit jours et l'expose dans une fête : étonnement de tous, et colère très paysanne du Lorrain ! Sa fureur « l'aurait porté à de grandes violences, si son imitateur n'eût pris soin de l'éviter ». Dès lors, la contrefaçon ne se fera point faute de travailler effrontément *nella maniera del Lorenese* : n'est-ce pas la preuve du succès qui vient ?

Avant de quitter Rome et de remonter à Nuremberg, Joachim de Sandrart a constaté les progrès de son ami. Continuons d'écouter Sandrart : « A force de labeur et de persévérance devant la nature, il parvint à l'imiter avec une telle perfection que les amateurs (*graphicophili*) commencèrent à rechercher partout ses paysages (*subdialia ejus*), à les acheter avec empressement ; et ses tableaux se dispersèrent de toute part. Mésestimés d'abord, on finit par les payer cent couronnes d'or et plus ; aussi



Cliché Hanfstaengl.

L'EMBARQUEMENT DE LA REINE DE SABA (peint, en 1648, pour le duc de Bouillon).

(National Gallery, Londres.)

Claude ne pouvait-il suffire aux demandes, malgré son travail assidu... »

Le meilleur Mécène d'un peintre jeune se nomme un acheteur ; mais il y a mieux, il y a le protecteur qui veille sur l'artiste : Claude le rencontre dans la personne intelligente, avisée, du cardinal Guy Bentivoglio, l'ancien nonce apostolique à la cour de France, ambitieux, clairvoyant, courtois et fin, physionomie faite pour Van Dyck, et qui mourra ruiné presque en même temps que le pape Urbain VIII dont il rêvait la succession... Deux tableaux furent montrés par le cardinal au pape : lesquels? on l'ignore. Mais le pape poète a dû savourer leur lumière, car le docte Barberini commande au paysagiste quatre toiles dont deux sont au Louvre : la plus célèbre s'appelle la *Fête villageoise* (L. V. 13) signée et datée, au bas d'un tronc d'arbre, *Claudio inv. Romæ 1639*, idylle encore familière, idéale déjà, tendre image d'un âge d'or avec son grand arbre amolli par une tiédeur vaporeuse qui découpe vaguement les petites arches d'un pont. Le pendant (L. V. 14) est une *Marine* crépusculaire que de soi-disant restaurateurs ont désaccordée. Des deux autres toiles restées à Rome, la *Vue de Castel-Gandolfo* (L. V. 35) est visible au palais Barberini : mais qu'est devenue la *Vue du port de Marinelle* (L. V. 46)?

Claude perdra donc bientôt ses deux premiers grands protecteurs : toutefois, une clientèle illustre les remplace dans ce monde ecclésiastique que séduit sa piété douce comme son art. Les cardinaux, dont plusieurs deviendront

papes : les Panfili, les Chigi, les Rospigliosi, les Altieri, et les Giorio, les Médicis, les Barberini, les Cecchini, les Spada, sont ou seront ses acquéreurs, à côté des rois, avec des ambassadeurs de France, comme M. de Fontenay, de riches particuliers, comme ce maître des comptes parisien qui témoignait son grand goût en se réservant plusieurs paysages du Poussin : « *A M. Passart, par amico. Claude* », lit-on sur une esquisse future du *Moulin* : et c'est pour cet heureux Mécène, qui méritait son bonheur, que fut peint ce *Tivoli* matinal, joyau du musée de Grenoble (L. V. 79) : malgré son titre de *vue*, ce n'est plus un portrait de la nature, comme le *Campo Vaccino*, mais une composition, comme la *Fête villageoise* ; en dépit des ruines, la familiarité persiste, au premier plan : ces villageois ont l'accent hollandais : la collaboration de Jan Miel ajoute au grand décor arrosé par le Teverone le son d'un chalumeau, le ton d'une églogue ; le héros n'a pas encore détrôné le pâtre. La toile de Grenoble est datée : *Romæ, 1641*. C'est l'année où disparaissent Urbain VIII et Bentivoglio : c'est l'année laborieuse où le paysagiste surmené commence à tenir régulièrement son recueil d'esquisses, ce *Livre* qu'il emplira pendant trente-six ans ! Il y a neuf ans déjà que le brave Sandrart a fait ses adieux à la Ville Éternelle : ce n'est donc pas lui qui figure à côté du *Dessinateur* de 1642, composition, d'ailleurs, souvent reprise. Aux cardinaux romains, aux amateurs français, se joint une commande pour l'Angleterre, et la sympathie du Nord pour le Midi rêvé



Cliché Lévy.

LE SIÈGE DE LA ROCHELLE PAR LOUIS XIII EN 1628 (peint, en 1651, pour le comte de Brienne).
(Louvre.)

par le Lorrain se déclare déjà, de son vivant même...

Tardivement, mais brusquement, la gloire et la fortune sont venues. Claude a dépassé la quarantaine : mais Claude est jeune de cœur et de regard : il est midi dans son âme. Et voici l'instant des chefs-d'œuvre : désormais, les plus hardis problèmes de la peinture sont abordés, résolus : matinal ou crépusculaire, un astre plane sur l'horizon : le peintre, après le graveur, l'a regardé fixement. L'humble fils de Chamagne pourrait dire, comme l'ancêtre d'un souverain qui sera bientôt son client : « Le soleil ne se couche pas sur mes terres! » Voici l'heure de ces grandes marines où l'onde, l'architecture, la végétation concourent magnifiquement au plus harmonieux décor : du fond de la toile la splendeur vibre, et l'onde la reflète et se resserre — heureuse illusion de la perspective — entre le sourd feuillage et le marbre étincelant ! Un poète a défini ce décor « le chemin du soleil ».

Voici l'heure moins naïve où, nouveau collaborateur, Filippo Lauri déroule emphatiquement l'histoire et la fable ; mais les figures, individuellement défectueuses, ne font pas une tache décevante, car le paysagiste en a réglé le rôle dans l'ensemble : à cette poétique nouvelle appartiennent les plus célèbres poèmes, l'*Embarquement de Sainte Ursule* (L. V. 54), venu de la collection du cardinal Barberini dans le musée de Londres, et le *Saint Georges*, son pendant perdu, connu par la gravure de Barrière et par son esquisse, et notre *Débarquement de Cléopâtre à Tarse* (L. V. 63), le rayon de l'École fran-

çaise et du Louvre, avec son ciel sans pareil, ses personnages trop longs et son pendant moins heureux, où le poncif italien reprend déjà l'offensive, *David sacré roi par Samuel* (L. V. 69) : datée *Romæ 1647*, cette toile a passé, comme la merveilleuse symphonie du *Débarquement*, de la collection du cardinal Giorio dans celle de Louis XIV. De même, *Ulysse remettant Chryséis à son père* (L. V. 80) donnait la réplique, dans le cabinet parisien de M. de Liancourt, à l'étonnant *Port de mer* au soleil voilé par la brume (L. V. 96), daté de 1646 : en s'inspirant de l'atmosphère vaporeuse et rougeâtre de la région romaine dont Goethe, avant Chateaubriand, notera l'aspect singulier, le Lorrain s'est montré précurseur instinctif de nos curiosités météorologiques ; il a réalisé, dans un souvenir de la nature, cette étrangeté qu'un moderne appellera « le condiment de toute œuvre d'art » ; le soleil chatoie sous un nuage, derrière une tour, accordant le ciel de cuivre et l'eau glauque.

L'année qui vient marque un apogée pour le paysage héroïque et pour l'art français : en 1648, Nicolas Poussin termine son immortel *Diogène* pour M. Lumagne, le banquier de Gênes, et le non moins éloquent paysage *Hercule et Cacus* ; Claude Gellée, « pour Son Altesse le duc de Bouillon » que les beaux yeux de Longueville jetteront bientôt dans la Fronde, compose la *Reine de Saba* (L. V. 114) et la réplique de l'auguste *Moulin* du palais Doria. Ce genre de paysage que nous qualifions d'*héroïque* est la transition de la grande peinture d'histoire au paysage

proprement dit : le *sujet* du premier plan désigne le tableau : mais les figures se rapetissent au profit du décor. Italien d'origine, antique et méridional d'inspiration, décoratif, par la règle qu'il impose à la nature, *historique*, par la présence obligatoire de l'homme, ce genre est un trait d'union dans l'évolution : car, pour parler comme notre Montaigne que Rome ne fascina point, on veut *artialiser* la nature avant de *naturaliser* l'art. De grands souvenirs peuplent la solitude ; l'arbre s'ennoblit pour verser l'ombrage aux héros : *Sylvæ sint consule dignæ !* Rameau détaché, mais verdoyant, le paysage de style trouve son printemps à l'automne de la peinture, et la sève nouvelle est assombrie par la décadence bolonaise ; mais la noblesse du genre se rafraîchit à la candeur de Claude : le soleil inonde la formule ; son majestueux sourire la réchauffe et la transfigure.

A Rome, en 1648, sous l'étrange pontificat d'Innocent X de qui Velazquez est venu faire un inoubliable portrait, et loin de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture qui s'ouvre à Paris avec la paix renaissante, un dessinateur normand, un coloriste lorrain, l'un par la vertu de la forme, l'autre par la volupté de la couleur, atteignent tous deux en même temps les sommets de leur art. Qu'il rêve le *Moulin* ou le *Temple de Délos*, Claude ébloui n'a cure des *sujets* : ses figures, il les groupe, mais c'est Jan Miel, ou Jacques Courtois, ou Filippo Lauri et Francesco Allegrini da Gubbio qui les font ; ses titres ? il les abandonne à son collaborateur villageois ou pédant, il les demande à

quelque protecteur lettré qui polit des vers latins. Ce qui l'absorbe tout entier, c'est le paysage lui-même, en sa majesté primitive : il ne comprendrait pas les reproches méticuleux d'un Ruskin ; et la trouvaille d'un empâtement discret, d'un beau contraste, l'émeut plus certainement que les aventures d'Ulysse ou de Cléopâtre !

Moins ambitieux, plus champêtre, le *Passage du Gue* (L. V. 117), qui fut « *portato* à Paris » chez M. de Liancourt, avoue peut-être les secrètes préférences de Claude et la revanche de son instinct sur le goût de son temps ? A Rome, l'année même où le grand paysage parvient à l'apogée, le paysage rustique apparaît noblement : sans remonter vers les tristesses du Nord et les familiarités de Haarlem, on le devine à travers le règne de la mythologie ; l'âme d'un ignorant a senti la nature lumineuse en poète grec. Le *Gué* du Louvre a non moins souffert que le *Moulin* de Londres ; le catalogue en convient avec bonhomie : « Peut-être retrouverait-on le maître en enlevant la restauration... » Et, malgré le crime d'un maladroit, Victor Cousin, mieux inspiré que John Ruskin, y devinait des horizons à souhait pour le plaisir des yeux ! En 1648, l'auteur de cette idylle, qui n'a rien d'*historique*, travaille pour le roi d'Espagne : la *Madeleine* de Madrid porte cette date imposante. Son atelier s'est fermé : sa porte ne s'ouvre plus qu'aux princes de l'église ou de la terre (*o gran Principe, o gran Prelato*), dit Baldinucci dans son emphase italienne, ajoutant que si l'on n'est pas un tel personnage, il faut subir les formalités de la présentation. Le succès,

qui n'altère point son âme, va-t-il modifier son œuvre? La méthode ne risque-t-elle pas de l'emporter sur l'inspiration? La formule ne reparaîtra-t-elle point sous la splendeur?

Une lacune de deux ans dans les témoignages, d'ailleurs incohérents, du *Livre de Vérité* (1649-50) a fort intrigué Mme Pattison et les chronologistes : pourquoi cette interruption chez ce studieux, ce ponctuel, qui réconcilie dans son être le génie de l'artiste et l'instinct du paysan? N'est-ce pas l'époque de la naissance d'Agnès Gellée, « *la sua zitella, cresciuta ed allevata in casa sua* », cette fille adoptive qui doit hériter de son fameux Livre et dont son testament parlera douze ans plus tard en termes paternels? L'amour de la nature, qu'on croyait seul maître de cette âme limpide, a-t-il accordé son heure au maître du monde? Et le paysagiste quinquagénaire a-t-il vécu son roman tardif? Mystère nouveau! Tout reste obscur dans la vie de cet ordonnateur de la lumière...

En 1651, deux petits *tondi* de forme ovale, dans le genre des *lunette* du Bolonais Annibal Carrache, racontent, grâce aux figurines de Courtois, le *Siège de La Rochelle prise par Louis XIII le 8 octobre 1628* et le *Pas de Suze forcé par Louis XIII en 1629* : deux exploits du feu Roi commandés par le jeune Henri-Louis de Loménie, comte de Brienne, collectionneur original qui se cataloguait lui-même en 1662. On a contesté ces deux bluettes, parce qu'elles sont peintes sur cuivre argenté (le nom du fabricant, Pierre de Bergame, est inscrit en latin derrière

une des plaques ; mais observons que le délicieux petit paysage de la galerie La Caze est peint également sur cuivre et n'en décèle pas moins la touche du Lorrain... C'est, en tout cas, une double exception dans son œuvre qui ne présente habituellement ni le fini de la miniature ni l'ampleur de la fresque.

Le Lorrain n'entend ni l'histoire ni la politique : il ne semble guère se préoccuper des affaires de France ; et, loin de la cour, il travaille deux fois pour M. Le Brun sans avoir jamais vu Paris ni le Roi ! Mais son exil n'a-t-il point garanti son indépendance? Au pays du soleil, il peut rester plus Français que nombre de peintres courtisans et de nouveaux Académiciens, froidement italianisés... Au demeurant, les affaires de Rome ne l'inquiètent point davantage : sa piété n'est pas ébranlée par les intrigues d'Olympia, la belle-sœur d'Innocent X ; et les premières foudres pontificales contre Jansénius le passionnent sans doute aussi peu que les prochains triomphes décoratifs du cavalier Bernin ! L'immortelle lumière a-t-elle souci de nos contingences? L'architecture qu'elle illumine dans les rêves de Claude appartient au monde idéal. A peine « le poison romain », c'est-à-dire le goût du temps, se fera-t-il de plus en plus sentir, avec l'age, sur les conventions de son œuvre, accommodant les *Cascatelles de Tivoli* à la mode antique ou conseillant ces sujets rebattus, trop bolonais : un *Enlèvement d'Europe*, une *Bataille à l'entrée d'un pont*... Le peintre y travaille en 1655, pour le cardinal Francesco Chigi qui devient le pape Alexandre VII. L'année



Cliché Lévy

LE PAS DE SUZE FORCÉ PAR LOUIS XIII EN 1629 (peint, en 1651, pour le comte de Brienne).
(Louvre.)

suivante, la peste éclate au fond de la *Via Paolina* qu'il habite ; mais, plus brave que la reine de Suède, le Lorrain travaille quand même, indifférent à tout ce qui n'est point son art : la peinture offre, chez lui, la régularité d'une fonction ; l'artiste trace lentement son décor, comme le paysan son sillon. A cette époque remontent l'*Arc de Constantin*, *Sinon devant Priam*, l'*Adoration du Veau d'or* (L. V. 129) dont le libre dessin du *British Museum* paraît très supérieur à la toile visible chez le duc de Westminster. Le génie évolue fatalement dans le sens de l'habitude : l'abondance des commandes l'oblige à peindre entièrement « de pratique », à surmener ses souvenirs.

N'est-ce pas la loi de l'opulence et de la gloire, cette ornière du génie que le prédicant John Ruskin appelle injustement « une morne et monotone fabrication » ?

VII

LE SOIR D'UN BEAU JOUR

Fin février 1663, Claude est au lit : il souffre de la goutte qui le tient depuis la quarantième année ; le 26, il compte, pour se distraire, les dessins de son *Livre* ; il en trouve 157 : « *Au dy 26 febrare 1663 a questo mio libro si ritrovano centi e cinquante sette designe di mano mio di sudetta* » (*sic*). Le 28, le notaire Vannius le trouve accablé, craignant pour ses jours : « *Mala valetudine oppressus et in lecto jacens, timens casus futuræ suæ*

mortis... » Claude a fait son testament. Un des trois témoins, qui ont signé l'acte, est le graveur marseillais Dominique Barrière qui traduit alors sur le cuivre nombre de ses compositions d'après l'original ou d'après l'esquisse du *Livre de Vérité* quand le tableau n'est plus là : le mot *incidere* (à graver) qui se lit sur plusieurs feuillets du *Livre* se trouve expliqué.

Claude vieillit. Mais les souffrances de la goutte ne l'invitent pas plus longtemps au *far niente* que les menaces de la peste : aussitôt debout, le peintre est à l'atelier. Voici qu'il travaille plus que jamais pour les hauts dignitaires de l'Église, pour les archevêques français ou flamands qui viennent à Rome obtenir leur confirmation : monde singulier, que la « résidence » ne préoccupe guère et qui craint moins de pécher que de brûler (selon, du moins, les propos des *Menagiana*, édition de 1693) ! Libertinage, irréligion, le mot et la chose ne datent point du XVIIIe siècle... Et la candeur de Claude l'élève fort au-dessus de ses clients. Donc, l'archevêque de Toulouse, Mgr de Bourlemont, se distrait devant ses cadres du monde fatigant des diplomates cosmopolites et des moines romains : il lui commande cinq paysages dont l'abbé Joseph Gellée a transmis à Baldinucci le souvenir. En 1667, quand le vieux Rospigliosi devient, pour deux années seulement, Clément IX, Claude, une fois de plus, termine pour un pape le tableau commencé pour un cardinal : c'est un sujet mythologique naturellement, apprécié dans l'entourage latinisant qui l'emploie : « *Aglaura che dimanda a Mercurio gran soma*

di danari per lasciar goder l'amore della sorella chiamata Herse. — Favola cavata nell' annotazione del secondo libro di Ovidio. » Note manuscrite du *Livre de Vérité* (n° 70), précieuse pour définir, avec ce sujet de *Mercure et Aglaure*, les préférences du peintre et de son temps : c'est aux *Métamorphoses* d'Ovide qu'elles recourent, grâce à la traduction d'Anguillara, parue à Venise à la fin du XVIe siècle, avec l'*Annotazione* de Giuseppe Horologgi que Claude, ici, n'a fait que transcrire. Ovide est l'inspirateur favori du paysage historique : affinités significatives! Dans l'espèce, le tableau s'est égaré; mais la gravure de Barrière exhale un rare et touchant parfum d'archaïsme.

L'Écriture alterne avec la mythologie : à cette époque remontent les *Quatre heures du Jour*, d'universelle réputation; chaque heure est le décor d'un sujet : ainsi le veut la poétique du grand siècle : le *Matin*, c'est *Jacob au puits, avec les filles de Laban* (L. V. 169); le *Midi*, c'est le *Repos de la Sainte-Famille* (L. V. 154), dans une riche campagne italienne, anachronisme habituel au paysage de style agrémenté du petit pont villageois cher au Lorrain; le *Soir* (L. V. 160) s'appelle *Tobie avec l'Ange*; et la *Nuit* (L. V. 181) abrite le combat de Jacob avec l'envoyé céleste. L'esquisse de la première Heure est datée de 1667, et celle de la dernière, de 1672 : ces quatre *taublaux faicts pour Anvers* furent commandés par Mgr Van Halmaele, évêque d'Ypres, un ami du peintre. Les figures de Lauri se ressentent de la formule bolonaise. Transportées de Cassel à la Malmaison par un officier français du premier

Empire, vues chez l'impératrice par M. Voïart et décrites lyriquement dans son *Éloge historique* du maître, où le lyrisme académique se permet toutes les fantaisies, les *Heures* furent achetées par l'empereur de Russie en 1815 et sont restées la parure lointaine de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, auprès de la *Vache* de Paul Potter et des *Arquebusiers* de Téniers le Jeune.

Fortuné, glorieux, toujours simple, le Lorrain se tenait à l'écart : et les *académistes* le boudaient. Rappelant sa fureur contre Sébastien Bourdon, Guillet de Saint-Georges ne cesse de l'appeler « le seigneur Claude ». Où était le bon vieux temps de la jeunesse et de la « joyeuse bande académique » égayée par les *lazzi* du Bamboche ? Aussi bien l'antique Académie de Saint-Luc ne ressemblait guère à la nouvelle et solennelle Académie de France où Colbert avait installé Charles Errard (1666). Rome s'emperruquait. La vieillesse venait : voici la dernière manière de Claude, où la gravité lourde a remplacé la radieuse finesse ; et comme dirait Gil Blas, plus d'une toile ou d'un dessin du temps sent la goutte... En 1670, nouvel accès ! Claude ajoute un codicille à son testament et ne peut écrire lui-même *le sue volontà* : sa main tremble. Comparez les n°s 180, 183 et 185 du *Livre de Vérité*, sujets empruntés à l'histoire légendaire d'Enée : qu'il décrive la *Chasse aux cerfs*, qu'il évoque la *Sibylle de Cumes*, ou qu'il déroule le *Débarquement* du héros troyen sur la terre promise par les dieux, le poncif académique, qui menaçait depuis longtemps les premiers plans toujours trop noirs et les coulisses

de son décor, silhouette lourdement, désormais, la scène et son cadre : voici la formule tant reprochée de nos jours, dans le clan des impressionnistes ou des ruskiniens ! Ce qu'on appelle le « côté méthodique » ou le « mode déterminé » de l'invention du Lorrain s'est appesanti : l'enveloppe ou l'atmosphère, le souffle va manquer...

De plus en plus, les figures et les animaux accaparent son dessin tremblant : acharnement non moins singulier que le fait lui-même qui frappait Sandrart : « Claude, si heureux dans ses portraits de la nature, ne l'est plus guère dès qu'il veut peindre des personnages ou des animaux, n'eussent-ils qu'un demi-doigt de long... Il s'est évertué longtemps à dessiner d'après le modèle ou d'après la bosse : il s'y appliqua même beaucoup plus qu'à l'étude du paysage et, malgré tout, ses figures ne cessent point d'être disgracieuses. » Les architectures restent belles et prolongent, sous les molles feuillées, leur antithèse précise ; mais les figures dessinées deviennent lamentables. Et puis, l'inventeur abuse des répliques : il se répète, il se rabâche ; c'est l'écueil du vieillard, même divin ; c'est le sort du paysagiste, même poète : Corot ne l'a point évité plus tard... Enfin, l'Antiquité le hante : le grand ignorant se fait l'illustrateur des poèmes anciens. L'*Iliade* et l'*Enéide*, Homère et Virgile occupent son crayon, sans oublier Le Tasse et sa *Jérusalem délivrée* ! L'histoire de *Psyché* retient ce regard de noble sylvain. Qui l'a poussé dans cette voie ? Qui l'oblige à crier Italie ! Italie ! avec la belle fureur des prophétesses troyennes ? Son entourage érudit toujours, les

Falconieri, maintenant, les Massimo, les Spada, un Dom Gaspar Altieri, parent du nouveau pape octogénaire Clément X; et d'abord, et surtout, le connétable Colonna. Dès l'accès douloureux de l'an 1663, Claude écrit qu'il travaille *per l'Eccell*[mo] *Contestabile Colonna*; en 1669, il esquisse pour lui l'*Egérie* du Musée de Naples (L. V. 175) à la pure arabesque, au feuillage d'un rare accent linéaire, encore une fort belle composition; trois ans plus tard, le connétable commande un *Temple de Vénus*, effleuré d'un dernier rayon (L. V. 178); ironiques sujets, semble-t-il, de la part de cet époux infortuné de la brillante Marie Mancini, la nièce du cardinal Mazarin qui fut l'amie du jeune Louis XIV au printemps du règne, et qui s'est enfuie du domicile conjugal avec sa sœur Hortense déguisée comme elle en homme et n'ayant d'autre bourse que leurs joyaux! Colonna se consolait avec la peinture; il corrigeait la réalité par la mythologie; ce connétable était un sage.

Entre deux commandes ecclésiastiques, le vieux peintre travaille aussi pour « M. le baron de Mayer », dont parle Sandrart, « grand connaisseur et collectionneur dans ses galeries de Ratisbonne et de Munich, où Son Excellence se délasse de ses nombreux travaux comme chef du cabinet de Son Altesse l'Electeur de Bavière ». Le Lorrain possédait là-bas un parent moins illustre, un certain Claudius Gilet, cuisinier de l'Electeur, et propriétaire d'une maison dans les environs; de là, ses relations avec la Bavière et l'origine de sa légende bavaroise; car tout roman repose



Cliché Hanfstaengl.

ACIS ET GALATÉE (peint, en 1657, pour M. Delagarde).
(Musée de Dresde.)

sur une première pierre de réalité : c'est à l'historien de percer la fantaisie pour l'y découvrir. Un an plus tard, en 1675, le succès n'a pas abandonné le plus grand peintre de Rome lorsque Sandrart, alors à Nuremberg, publie le début de sa *Teutsche Academie* et se déclare fier d'avoir été, dans sa jeunesse, le compagnon de cet « incomparable » maître en l'art du paysage. Le *Livre de Vérité* signale encore trois ouvrages pour l'année 1677. En 1679, le décès du cardinal Antonio Barberini, neveu d'Urbain VIII, l'un des plus fervents protecteurs de sa belle époque, affecte le vieillard au point d'interrompre ses travaux. Quand il s'y remet, sa main raidie ne lui permet plus que deux ou trois heures, par jour, d'application. Le 23 avril 1680 date le dernier dessin du *Livre de Vérité*. La volonté l'emporte ; encore trois ouvrages pour cette année-là, dont un sujet chrétien : *La Madeleine rencontrant le Christ*.

Madeleine croira que c'est le jardinier...

a dit plus familièrement un poète plus moderne ; et n'est-ce pas un *paysage historique* bien fait pour la vieillesse d'un croyant ? Mais c'est encore et toujours l'*Iliade* ou l'*Enéide* qui désignent ses dessins bistrés dont le gros trait n'avoue plus qu'une lassitude fébrile. Un timide dessin virgilien (du cabinet royal de Windsor) est daté *1682*... *Ultima verba !*

Oui, c'est la fin. Le soir d'un beau jour va lui-même sombrer dans la nuit : le roi des paysagistes a quatre-vingt-

deux ans. Notre Claude a dû s'éteindre doucement, comme notre Corot, avec lequel, à deux siècles d'intervalle, il offre tant d'intimes et secrets rapports !

Le 23 novembre 1682, le notaire de la *Curia Capitolina*, l'honnête Marinus-Franciscus Vannius en toute hâte est mandé : sur l'instance de Jean, de Joseph et d'Agnès Gellée, il se rend aussitôt au domicile habituel du Lorrain, devant l'Arc-des-Grecs, petit pont fermé qui reliait l'église Saint-Athanase au séminaire ; était-ce, comme le voudraient les uns, dans la *Via del Babuino* que d'autres assimilent à la Via Paolina ? Encore un menu problème à résoudre ! Claude vient d'expirer : le notaire le trouve étendu *super quadam tabula*, dans son appartement particulier du premier étage, dans la première pièce... La date du 23 novembre est conforme à l'inscription latine de son tombeau, transcrite par Baldinucci :

Obiit IX Kalendas Decembris MDCLXXXII
Ætatis suæ anno LXXXII

C'est bien le 23, et non le 21, selon la manière même de compter des Romains qui désignaient par le mot *pridie* la veille des calendes (soit, dans l'espèce, le 30 novembre) et qui donnaient le chiffre III au jour correspondant à notre 29 (et ainsi de suite, en remontant). Baldinucci ou ses éditeurs se sont donc trompés en traduisant le chiffre IX par le 21 novembre : Mme Pattison elle-même s'embrouille en disant le 25... Enfin, où donc certains auteurs, comme



Cliché Hanfstaengl.

LE MOULIN SUR LE TIBRE (sans date).

(Collection anglaise du comte de Northbrook.)

Roger de Piles ou M. de Laborde, avisé pourtant, ont-ils découvert que Claude était mort en 1678 ou en 1680 ?

Sur son désir exprimé dans son testament, le corps du maître fut déposé sous une dalle tombale de l'église de la *Santissima Trinita de' Monti de' Frari Minori*, sur le Pincio d'où la perspective des soirs est si belle ; et ce marbre blanc fut respecté jusqu'à l'invasion des troupes de la République française en 1798... Au mois de juillet 1840, soucieux d'effacer un pareil souvenir, M. Thiers fit transporter l'illustre dépouille, aux frais de l'État, dans l'église nationale de Saint-Louis des Français : l'inauguration de ce modeste monument, exécuté par Lemoyne, professeur de l'Académie de Saint-Luc, se fit en présence de M. de Reyneval, chargé d'affaires de France à la cour pontificale, et de tous les artistes alors présents. On lit, sur le piédestal d'une Allégorie de la Peinture, cette moralité consolante :

LA NATION FRANÇAISE N'OUBLIE PAS SES ENFANTS CÉLÈBRES, MÊME LORSQU'ILS SONT MORTS A L'ÉTRANGER !

VIII

TESTAMENT. CARACTÈRE ET PORTRAIT DE CLAUDE

Le regard de Claude est éteint. La nature est à jamais privée de ce pur miroir : rien n'en reste ici-bas qu'une œuvre lumineuse que le temps n'a pas trop ternie... Plus

rien de Claude, à part son portrait, son testament et son *Livre*! Mais un peu de son âme est encore là. Le portrait, que son propre testament signale dans son atelier, s'est perdu; la réplique, par lui léguée à l'église Saint-Luc et Saint-Martin, a trouvé le même sort : ses traits revivent dans la gravure seule d'un Luxembourgeois, nommé R. Collin, qui demeurait à Anvers, et qui travailla d'après le dessin original de Sandrart. Ce dessin doit remonter à l'époque des juvéniles relations des deux peintres. Dans le second volume de la *Teutsche Academie*, le médaillon de Claude avoisine celui de Poussin : quelle antithèse entre la figure martiale du Poussin et ce facies de paysan, de pâtre lourd et barbu, — cheveux lourdement bouclés, front têtu, bouche opiniâtre! Le pli de l'attention met sa ride entre deux yeux encaissés dans l'orbite; le collier de barbe entoure des joues aux pommettes saillantes, aux vulgaires méplats. Voilà bien l'ignorant qui ne savait que s'étonner ingénûment devant la splendeur des choses. Baldinucci, toujours plus disert que Sandrart, parle de la belle tête de Claude; en réalité, ces traits épais répondent au caractère du peintre et l'expriment : on y retrouve l'artisan de génie qui n'a vécu jamais que dans son œuvre et pour elle. Resté célibataire, et goutteux de bonne heure, gauche, timide et laborieux, moins pesant, toutefois, que le pauvre Dominiquin surnommé « le Bœuf », il n'avait rien pris aux *fa presto* d'une Italie malsaine; mais sa lenteur au travail était proverbiale : « Il est vrai qu'il apporte des soins infinis à perfectionner ses paysages, ne cessant de les



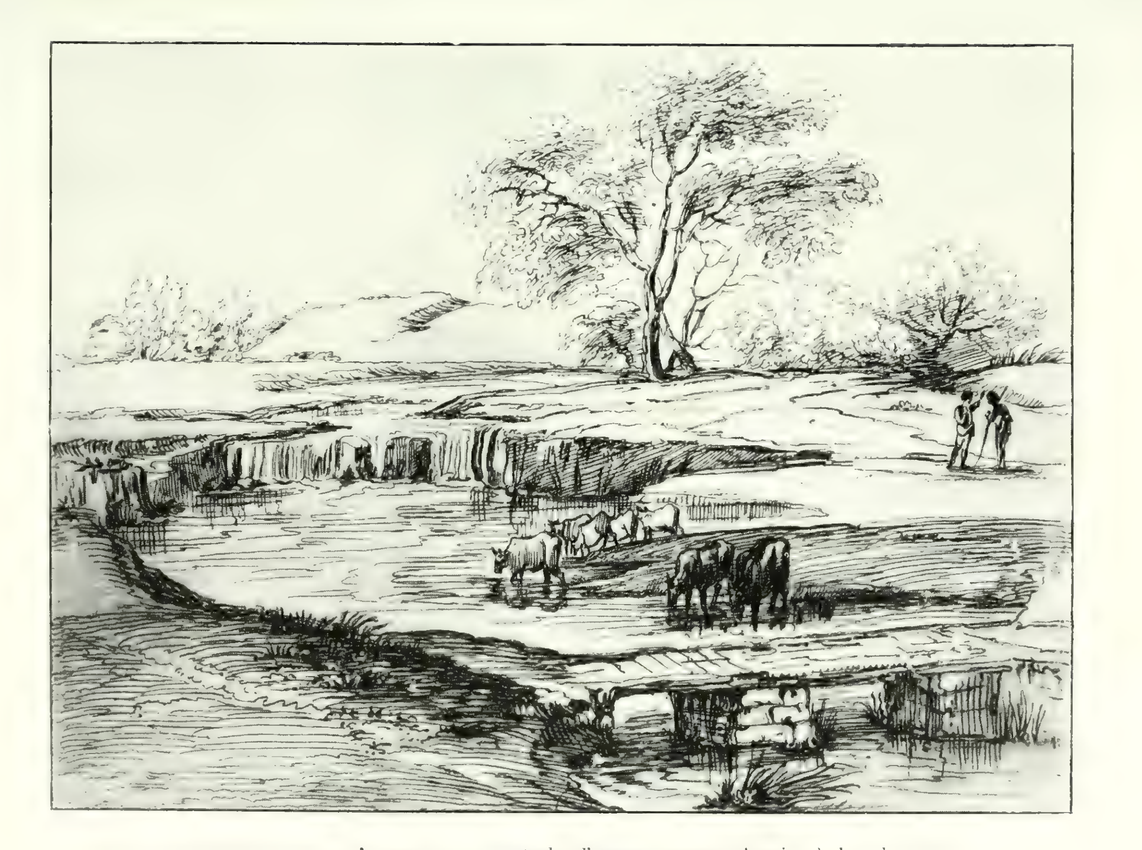
LA FUITE EN EGYPTE
(dessin au lavis ; nº 158 du *Livre de Verité*, daté du 26 février 1663).
(Collection du duc de Devonshire, à Chatsworth.)

reprendre et de les repeindre, de sorte qu'il peine souvent huit ou dix jours sans qu'il y paraisse beaucoup... » On vantait non moins sa piété, sa sensibilité, sa bonté. Sandrart écrivain confirme Sandrart portraitiste : il nous le représente sauvage, un peu fier, excellent : « Point courtisan parmi tant de politesses fardées, mais simple et bienveillant, il n'ambitionnait d'autres plaisirs que ceux de son art... » Et Sandrart ajoute ce trait qui les honore l'un et l'autre : « Son caractère fit que nous nous aimâmes beaucoup : nous demeurâmes longtemps ensemble à Rome et nous allions fréquemment travailler d'après nature dans les alentours. » Tel était l'homme à trente-cinq ans ; l'octogénaire était resté le même : il ne donnait pas l'impression du peintre arrivé qui vend cher. La fortune tard venue ne l'avait point transformé. La gloire non plus. Il était toujours l'instinctif qui fait son métier de poète, le terrien qui creuse son sillon, mais en plein ciel.

Le graveur Caracciolo, qui consigne à Rome, en 1815, les traditions de sa descendance collatérale, nous dépeint de même sa taille moyenne, sa tête brune, ses yeux noirs, son visage carré, son nez long, son aspect « presque sévère ». On a dit également de notre Poussin qu'il avait l'air d'un « père de Sorbonne » ; et ces maîtres français de la première partie du XVII[e] siècle, au milieu de tous les clinquants italiens, retenaient dans leur allure quelque ombre janséniste : c'étaient des caractères, avant tout ; mais on n'entend guère le timide Lorrain faisant la fière réponse de son compatriote au cardinal Massimo !

L'enfant de Chamagne n'avait de brusques emportements qu'à l'égard des contrefacteurs adroits non moins qu'éhontés : son brave cœur le calmait bientôt. Une anecdote classique témoigne en sa faveur, en jetant un jour sur l'intérieur du maître : elle concerne un certain Jean Dominique, ce Giovanni-Domenico Romano, compté d'habitude, avec le Flamand Swanevelt, le Bourguignon Jacques Courtois et l'Italien Angeluccio, parmi les quatre seuls élèves sortis de son atelier. Ce Jean-Dominique aurait même été son seul vrai disciple : d'abord domestique chez Claude comme Claude autrefois chez le Tassi, peintre plus tard, et traité par lui « comme un fils ». L'envieuse médisance finit par attribuer au jeune élève les toiles du vieux maître ; et l'élève est flatté : n'est-ce pas très humain ? L'orgueil était né du succès. Après vingt-cinq ans de bons offices sans gages et d'heureuse cohabitation, voici Dominique abandonnant soudain son bienfaiteur et le menaçant d'un procès aux fins de payement de tout l'arriéré ! Alors Claude, ennemi de toute contestation, peu processif quoique terrien, l'emmène à la banque du Saint-Esprit où il avait des fonds importants placés en *lieux de mont*, selon la coutume romaine (*al banco di Santo Spirito dov' ei teneva gran danaro*), et lui fait compter séance tenante la somme qu'il réclame. On ajoute que ce Jean-Dominique mourut peu après. Et Claude ne voulut plus faire d'élèves : il se contentait de ne refuser ses conseils à personne, car il aimait à causer de son art.

Baldinucci, qui narre le fait, semble avoir plutôt mal-



LE TROUPEAU A L'ABREUVOIR, *étude d'après nature* dessin à la plume.
(British Museum, Londres.)

mené l'élève, toujours d'après les dires intéressés de la famille et les belles phrases de l'abbé Joseph Gellée. Félibien, si bref sur le maître, en parle comme « d'un disciple... qui s'est fait connaître pour l'avoir assez bien imité ». Son ingratitude fut-elle aussi noire ? Jean-Dominique avait peut-être à se plaindre, sinon du maître, au moins de son entourage et surtout de l'intendant, de l'*alter ego* du Lorrain : Jean Gellée... Quel était ce Jean Gellée ? Encore un important problème à résoudre ! Le bon Sandrart nous dit, en 1675, avec une pointe de malice : « Afin de pouvoir travailler librement, Claude célibataire avait fait venir un sien cousin germain (*patruelem quemdam suum*) pour tenir sa maison, faire ses comptes, gérer sa fortune, acheter couleurs et pinceaux : au grand avantage des deux parents, l'un reposé de tout souci matériel, l'autre espérant un jour un bel héritage. Aussi leur petite république est-elle encore un modèle de concorde... » Ce *patruelis* doit être Jean Gellée, auquel le testament laisse la moitié de la quotité disponible des biens : mais pourquoi ledit testament l'appelle-t-il toujours *mio nepote* ? Quel est ce *cousin* qui devient un *neveu* ? D'autre part, un neveu, même fils de Jean l'aîné de la famille, n'aurait-il pas été bien jeune pour venir à Rome en qualité d'intendant à l'époque dont parle Sandrart ? Aucun biographe, pas même Mme Pattison, n'a relevé jusqu'à présent cette contradiction qui n'est pas pour éclaircir le testament déjà fort compliqué de Claude ! Quant au jeune abbé Joseph Gellée, nommé seulement dans un codicille du 13 février 1682, il

était fils de Michel Gellée, de Chamagne, et frère d'un certain Claude avantagé dès 1663. On se trompe encore en le nommant comme fils de Jean.

Lorsque Charles Blanc publiait en 1857 son élégante notice, les procès duraient encore…

Ne retenons donc de ce testament discutable que les preuves de la bonté du maître et de sa dévotion naïve : il pense à tout ; il n'oublie ni les pauvres ni les frais de sa sépulture : il demande cinquante messes en l'église Saint-Denys de Chamagne dans les huit jours qui suivront là-bas la nouvelle de sa mort. Fidèle et reconnaissant, Claude laisse, d'ailleurs, à peine 10 000 écus (c'est Baldinucci, puis Caracciolo qui l'affirment), tant ses secours affectueux aux siens ont épuisé le trésor amassé par une longue vie ! La plus favorisée du testament, c'est Agnès Gellée, douce figure aussi mystérieuse que sa naissance, et dont le sourire entrevu jette une lumière sur tout ce monde intéressé : son cher parrain prévoit tout, jusqu'à son mariage : il lui laisse onze *lieux* du Mont Saint-Bonaventure et trois du Mont Novenale, pour constituer sa dot, plus tous les tableaux de sa chambre (dont quelques copies d'après l'école bolonaise auxquelles il tenait beaucoup), son coffre avec sa garde-robe et son lit (*il cielo del letto dove io dormo*, déclarait-il, en son italien candide) ; enfin, son *Livre* !

IX

LE LIVRE DE VÉRITÉ

Quel plus touchant témoignage que le don de ce *Libro di Verità* que les neveux du peintre ne semblent pas estimer à sa valeur, mais qui ne devait point quitter la famille en vertu d'une *substitution* ? Agnès a dû conserver pieusement le souvenir de celui qui l'avait élevée et dont sa jeunesse avait soigné les vieux jours ; après sa mort, le *Livre*, avec cinq ou six in-folio de dessins d'après nature, revient aux héritiers directs qui ne purent le vendre à Louis XIV, malgré les instances du cardinal d'Estrées, son ambassadeur au Vatican. Vers le milieu du XVIIIe siècle, d'Argenville dit avoir retrouvé « ce beau recueil » à Rome, chez une nièce de Claude (est-ce Anna Gellée mentionnée dans le codicille de 1670 ? et cette nièce est-elle une fille de Jean ? toujours des conjectures !). Le *Livre* va quitter la famille : « la *substitution* finie, il a été vendu », disent les uns avec l'historien de la *Vie des plus fameux peintres* ; d'autres parlent de collatéraux moins scrupuleux qui l'auraient cédé pour deux cents écus à un marchand qui le revendit en Hollande... Bref, d'Argenville le revoit à Paris « chez un jouaillier » (*sic*), puis à Londres, « chez le feu duc de Devonshire où il est actuellement ». Depuis 1745, le *Livre* est resté dans la bibliothèque ducale de Chatsworth et rien n'a pu l'en faire sortir, pas même

les propositions d'un empereur de Russie. Impérissable et fragile testament d'artiste, mais qui faillit faire tort à sa gloire, ou, du moins, à son génie, car si les biographes ont enjolivé la vie de Claude, les esthètes ont méconnu le caractère de son *Livre* : opposons sa méthode de travail à leurs fantaisies.

Observons d'abord comment une hypothèse devient une vérité : n'est-ce pas un progrès déjà que de savoir qu'on ne sait rien ? Et puis méfions-nous des traducteurs de dessins autant que des restaurateurs de tableaux ! Car les soi-disant *fac-simile* du *Livre* accusent les infidélités, peut-être même les retouches que s'est permises le graveur anglais Richard Earlom en gravant ces 200 lavis publiés le 25 mars 1777, après trois ans de travail, par l'éditeur John Boydell, à Londres, sous le titre dorénavant consacré de *Liber Veritatis* !

Pourquoi ce recueil ? Quelle en est l'origine ?

L'opinion la plus accréditée le représente comme une sorte de registre exactement tenu par un négociant de génie pour déjouer le nombre croissant des faussaires et des pasticheurs de son art : dès sa gloire naissante, on lui volait ses compositions à peine ébauchées, on les peignait dans sa *manière* et l'on vendait le plagiat comme authentique avant même l'achèvement de l'original. C'était à l'époque de ses travaux pour Philippe IV, le roi d'Espagne. On voulait faire croire que le maître se répétait. Las de ces manœuvres et des discussions consécutives, Claude aurait décidé de former un *Livre* avec les dessins exacts de toutes



ÉTUDE D'APRÈS NATURE (dessin à la plume et lavé d'encre de Chine; Rome, 1667).
(British Museum, Londres.)

ses compositions, en inscrivant sur chaque feuillet la date, le prix et le nom de l'acquéreur. Dès lors, venait-on lui présenter une toile en lui demandant sa provenance, il répondait : « Aucun tableau ne sort de mon atelier sans avoir trouvé place dans ce *Livre*. Soyez juge de votre doute : consultez mon *Livre* et voyez si vous y reconnaissez votre tableau ! »

C'est Baldinucci, l'écho de la famille, qui prête un tel langage à l'artiste ; mais Baldinucci se trompe une fois de plus, car le nom de l'auteur de la commande ou de l'achat ne se lit point toujours ; le prix manque le plus souvent ; et la date est rare : elle n'apparaît çà et là qu'entre les années 1648 et 1680, et le *Livre* contient des compositions antérieures à 1636 ! De plus, il ne contient point l'œuvre entière, et parfois de notables différences sont visibles entre la toile et le feuillet correspondant. De deux choses l'une : si Claude a voulu tenir un tel registre, il a échoué : ou Baldinucci se fourvoie. C'est une légende de plus, répétée par d'Argenville et par tous les conteurs.

Une opinion plus artistique pencherait pour un recueil destiné par Claude à garder le souvenir de chacune de ses compositions : chaque dessin aurait été fait après et d'après le tableau. Mais n'est-il pas plus vraisemblable de supposer qu'il a précédé la toile au lieu de la suivre ? qu'il soit une préface au lieu d'un souvenir ? Exécuté d'abord, avant et pour le tableau, chaque dessin serait une esquisse de peintre, un nouveau songe du maître, et traduirait ce qu'il appelait lui-même sa *pensée* : de là, ces différences et ces

lacunes notables. Et puis un pareil *Livre* ne serait-il pas absolument d'accord avec l'idée que l'artiste se faisait de l'art ? le vrai répertoire d'un *compositeur* de paysages ? Le Livre, alors, mériterait bien son nom de *Libro d'Invenzioni* !

Liber Naturæ et Artis, disait l'admiration de Gœthe, qui aurait pu l'appeler, comme ses propres Mémoires : *Vérité et Poésie* ! Gœthe, en effet, devinait que notre Claude peignait moins la réalité que « le rêve de sa lumière » et qu'un tel poète est à la fois l'esclave et le maître de la nature qu'il n'interroge d'abord que pour construire ensuite autrement qu'elle : il suffit, pour commenter cette philosophie du paysage, de comparer les *inventions* du *Livre* aux non moins magnifiques dessins de l'artiste *d'après nature* ! Avouons aussitôt que nos yeux sont tentés de trouver ceux-ci supérieurs à celles-là, supérieurs même aux plus éloquents tableaux : tant la personnalité du copiste y brille et s'y manifeste, tant ils exhalent un libre et tout *moderne* sentiment de la nature souveraine et de la vie ! Nos yeux se délectent de ces gauches figures, de ces fleurs presque japonaises, de ces harmonies, au trait mince d'abord (la *Forteresse de Tivoli*, par exemple), puis, de jour en jour, animées, ombrées, colorées par la seule divination des *valeurs* ! Sans parler des collections privées d'outre-Manche, l'*Albertina* de Vienne, les *Offices* de Florence, le cabinet royal de Windsor, notre Louvre un peu, le *British Museum* surtout, nous montrent ces études de pins, de troupeaux à l'abreuvoir, d'arbres au bord d'une rivière,

cet *Arc de Titus* largement aquarellé, ces feuillages, ces horizons, ces eaux vives; des compositions, parfois, se mêlent aux études, tel le délicieux *Narcisse* du musée de Pesth ou la *Tentation du Christ*, plus conventionnelle, de Londres. Un troisième volume, qui fait suite au *Liber Veritatis* gravé par Earlom, a recueilli les dessins de la collection R. P. Knight ; il est visible au département des Estampes : alors la comparaison s'impose.

Et dire que de prétendus critiques d'art ont cru découvrir dans les feuillets du *Livre* lui-même des « dessins *d'après nature* » ! Ils n'ont donc jamais regardé la nature que Claude interprétait dans son art ? « Ces deux cents dessins sont deux cents tableaux », a fort bien écrit M. de Laborde, et « l'âme y conduit la main ». Les dessins du *Livre* rayonnent une magie qui n'est point celle de Rembrandt : tous ombrés et lavés de bistre, ils contiennent déjà l'effet, le clair-obscur, le frisson des heures... Ils sont d'un coloriste et d'un poète ; 103 sont sur papier blanc, et 97 sur papier teinté, rehaussé de blanc au pinceau. Claude s'y exprime. Et « ces feuilles volantes de son génie » offrent plus d'unité que les tableaux dont les figures trahissent des mains étrangères : on ne saurait les comparer qu'à l'idéale bonhomie, au charme fruste des 44 eaux-fortes du peintre-graveur, œuvre inégal où les *Feux d'artifice* ne retiennent que les curieux, mais dont les meilleures planches rivalisent treize fois avec le beau rêve des dessins.

Le *Livre* est la clé de son art. Rappelons les paroles mêmes de Goethe : un soir qu'ils feuilletaient ensemble le

Liber Veritatis. Goethe dit à son fidèle Eckermann : « Ils ont, ces tableaux, la plus grande *vérité* sans ombre de *réalité*. Claude Lorrain connaissait par cœur le monde réel dans le moindre détail, et il s'en servait comme d'un moyen pour exprimer le monde que renfermait sa belle âme. C'est le véritable *idéalisme* ; il sait se servir de moyens réels de telle façon que le vrai, en apparaissant dans l'œuvre, donne l'illusion d'une réalité. » Là, sur le vif des *Entretiens*, nous devinons le secret de Claude, cette science du monde visible servant à définir le songe d'un univers supérieur, cette collaboration d'un artiste avec la nature : son œuvre n'est jamais une *copie*, mais une *construction*. L'idéaliste recrée la nature, il la repense dans son âme : ses portraits de la nature sont des « portraits à plaisir, où l'on ne cherche pas la ressemblance » : ce paysage est le poème ou le roman de la nature : telles les pastorales du Tasse ou de l'*Astrée*. La campagne italienne a été beaucoup mieux vue et plus observée d'abord qu'on ne le croit généralement : témoin sa très reconnaissable végétation ; mais, au grand siècle, l'art est dominateur, l'artiste veut avant tout créer : il ne comprendrait rien à la rivalité de notre exactitude avec la photographie.

De là, chez Claude, deux grands partis pris de composition. Tantôt, c'est l'antithèse centrale d'une masse sombre avec l'enveloppement du jour : par exemple, la *Fête villageoise*, ou le *Temple de Délos* (L. V. 119), ou *Moïse et le Buisson ardent* (L. V. 161) ; tantôt, c'est une sorte de *proscenium* encadrant vigoureusement les plans superposés



Cliché Hanfstaengl.

LE CHEVRIER AU SOLEIL COUCHANT (peint, en 1667, pour Palerme).

(Collection anglaise du comte de Northbrook.)

du décor : tel le *Moulin* (L. V. 113) dont les galeries de Rome et de Londres se disputent l'original, et la plupart des *Marines* aux repoussoirs assombris. L'art ajoute toujours un premier plan d'ombrage que la nature ne fournit point : mettez le *Troupeau à l'abreuvoir*, du *British Museum*, dessin à la plume d'après nature, en regard d'un *tableau* : nos yeux trouvent dans l'étude un tableau tout fait : son réalisme nous convient mieux qu'une poésie trop scandée. Et la formule, n'est-ce pas le danger de l'idéalisme ?

Du style au poncif, la pente est rapide et Claude lui-même a souvent glissé. Le poncif fleurit obscurément ses premiers plans « muets de lumière », le parafe de ses arbres ronds, héritage de Paul Bril, et qui suspendra son influence sur le paysage académique ; mais la beauté rayonne dans les fonds mélodieux, variés, toujours discrets dans l'éclat : on y reconnaît cette « vapeur du jour » qui délectait Goethe, « cette vapeur particulière répandue dans les lointains... aux contours suaves et fuyants » que remarquait Chateaubriand parmi la tristesse romaine ; innovation personnelle de Claude, et qui communiquera son atmosphère à tout l'avenir du paysage. Dans ses dessins mêmes, la couleur fait chanter la ligne, l'enveloppe transfigure le trait. La ligne est la lettre caduque, la couleur est l'âme vivante de ce que nous appellerons l'esthétique instinctive de Claude. Mais son art soulève encore deux problèmes : Le paysagiste a-t-il jamais peint d'après nature ? — A-t-il subi le voisinage du Poussin ?



X

CLAUDE ET POUSSIN

Leurs noms sont toujours unis : se sont-ils connus ?

D'après d'Argenville et la tradition romaine au XVIII[e] siècle, leur amitié ne laisse aucun doute : on les voit causant, le soir, sur la terrasse du Pincio, d'où le soir est si pur ; on imagine leurs propos, leurs mains tendues, leurs regards communiant dans l'admiration d'une limpide lumière... Claude accueille avec déférence les conseils de son aîné : « cependant, à ne consulter que le prix qu'ils vendaient l'un et l'autre leurs tableaux, le paysagiste avait pour le moment une incontestable supériorité ». Le recensement de 1656, l'année de la peste, rapproche les noms de ces augustes voisins : c'est dans la *Strada Paolina* ; et le 21 novembre 1665, Claude, avec tous les artistes de Rome, a dû suivre le cercueil du Poussin...

Aucun texte, pourtant, n'autorise ces belles hypothèses : ni Baldinucci, ni Passeri, ni Félibien, ni les *Lettres* du Poussin à ses intimes, ni le testament de Claude, — pas plus que la rude main du Normand n'apparaît sur les paysages moelleux du Lorrain ! Mais Sandrart vient encore à notre secours : le peintre-écrivain ne réunit pas seulement leurs portraits : en deux passages, dans d'autres notices de la *Teutsche Academie*, il confirme la tradition de cette illustre amitié : « Le Poussin, au début de son séjour à

Rome, nous voyait souvent, nous autres étrangers, et venait toujours lorsqu'il savait que le statuaire Du Quesnoy, Claude et moi-même étions réunis : car nous avions coutume de nous communiquer tous nos projets ; le Poussin était un beau causeur et notait sur son carnet tout ce qui lui semblait frappant... » Ailleurs, à propos du Hollandais italianisé Pieter de Laar, dit *le Bamboche*, dont la mine et les farces de rapin divertissaient la compagnie, Sandrart évoque une excursion pittoresque à Tivoli pour dessiner d'après nature, où Claude est nommé près du Poussin.

Ces deux maîtres français n'étaient-ils nés pour se comprendre ? Au XVIIe siècle, un parallèle à la Plutarque aurait marqué ces traits : tous deux ont connu l'aurore pénible et la gloire tardive, ils ont remporté la plus haute victoire sur les embûches de la vie. Tous deux adorateurs de l'Italie, de sa lumière, au point qu'un retour dans la mère-patrie leur paraît l'exil ! Toujours très Français quand même, hors de France, par cette mesure qui les fait originaux dans l'imitation, par cette humanité qui respire dans leurs paysages : ils ne peignent, c'est vrai, ni leur pays ni leur temps, mais leur génie nous parle encore de l'un et de l'autre : et, sous le ciel italien, leurs yeux ont moins vu l'art éphémère que la nature éternelle. Tous deux indépendants, affranchis, parmi des esclaves, — Claude par ignorance et Poussin par volonté ! Novateurs tous deux, celui-ci par la ligne souveraine, celui-là par une atmosphère enchanteresse : chez le père de l'École française, le ciel resté morose accuse le beau dédain du peintre d'histoire

à l'endroit des caprices de l'heure : chez le prince des paysagistes, le style tourne au poncif sur les premiers plans, mais la lumière divinise les fonds. Poussin donne l'illusion de la lumière à force de grandeur ; Claude parvient au style à force de lumière. L'aîné se révèle un sage ; son art est une philosophie, triomphe de la raison ; le plus jeune est un *peintre* ; son art proclame une sensibilité merveilleuse et le pouvoir de l'instinct. L'École se réclamera du théoricien : mais le paysage moderne se souviendra du poète : Poussin, c'est une pensée ; Claude, c'est un regard.

Tous deux appliqués et lents savent qu'on ne peint pas « à tire-d'aile » comme les *fa presto* de leur temps ! Mais Poussin l'emporte par la hauteur du caractère et de l'œuvre : il reste pauvre et fier, pendant que son ami fait fortune et que l'essence du soleil se change en or dans ses coffres. N'hésitons jamais à répéter que Poussin paysagiste est très supérieur à Claude : ses mâles figures complètent l'harmonieuse et sévère unité de ses paysages, décor accessoire autour du « roseau pensant » ; ses inventions ont un accent, une allure sublime, l'écho d'une Grèce primitive entrevue par un « Virgile sauvage ».

Tous deux cultivent le *paysage historique* où l'homme s'ajoute à la nature, selon la définition de l'Art donnée par Bacon ; tous deux « travaillent à l'italienne », préférant la majesté du marbre à la poésie des ruines, la beauté renaissante à la mélancolie d'un tombeau : la tristesse moderne n'a pas effleuré leur beau rêve antique ; ils n'ont pas non

plus retenu l'image des Andelys ni de Chamagne : ils ne vibrent pas au souvenir de la petite fumée villageoise que l'Angevin Joachim du Bellay n'a pas oubliée sur les bords imposants du Tibre : aucune nostalgie ne les trouble, et ce manque de regrets fait les nôtres... Mais quelles différences d'accent dans l'emploi d'un même langage ! Quelles physionomies opposées dans l'idéal portrait d'un même séjour ! Héroïque, Poussin dirige sa « promenade » vers une Thébaïde ombragée pour des stoïciens ; idyllique, Claude évoque une Arcadie bienheureuse. L'un, parcourant la campagne romaine à la recherche des buissons austères comme son âme et des nobles échappées, repeuple d'idée la Palestine et la Grèce ; l'autre, en face du soleil et de la mer, son miroir, enclôt dans l'or des couchants et la pâleur des aubes une sorte d'Italie surnaturelle, moins imposante, quelquefois plus vraie, souvent plus champêtre, aussi pure toujours.

Il se peut que le génie *poussinesque* ait révélé le style à notre ignorant ; mais la grâce de l'instinct n'a point voulu se guinder à sa morne grandeur. A la suite de Poussin qui pouvait dire avec le ton de Corneille :

> Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis.

Claude apparaît très *racinien* ; son rêve s'éclaire, pur, paisible, un peu mol et redondant comme le Fénelon du *Télémaque*. Il laisse aux héros les vallons sourcilleux de l'*Acqua Acetosa* ; ses pas descendent vers les douceurs de Castel Gandolfo, devant l'espace... Un chalumeau l'attire :

il ouvre son âme au baiser du matin, « ce printemps du jour ». Claude est surtout pastoral. Parmi la solennité bolonaise, il est resté très berger, comme Salvator Rosa devint très brigand : le paysage des maîtres est l'expression de leur sentiment. Auprès des nymphes et des muses, au bord d'une eau calme, le *Livre de Vérité* multiplie les sites et les figures anonymes, jeunes filles portant des corbeilles ou troupeaux qui s'aventurent lentement sur un petit pont... Une silhouette de chèvre amuse Claude et retient son trait. Sa mythologie même est familière et presque intime, à côté de l'emphase du temps. Dans ses ports de mer ou ses bucoliques, il ne craint pas de profiler la cape et le feutre ; le *Dessinateur* s'est représenté plusieurs fois lui-même en face du *Bouvier*. L'intérêt dispersé se concentre dans l'effusion de la jeune clarté sur le marbre antique. Réfractaire à la description, l'œuvre d'un coloriste original est un hymne épars à la Sérénité.

Quelle que soit l'influence du grand aîné normand, il n'est pas absolument juste de redire, avec l'imagination des Goncourt, que le Lorrain « tira un feu d'artifice dans les décors du Poussin ».

XI

A-T-IL JAMAIS PEINT D'APRÈS NATURE ?

Nouvelle question complexe, à laquelle on a diversement, mais toujours mal répondu. Car il faut distinguer l'*étude*



Cliché Hanfstaengl.

LE MATIN. — JACOB AVEC LES FILLES DE LABAN (peint, en 1667, pour Anvers).
(Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.)

et le *tableau*. L'*étude* dit oui : mais le *tableau* dit non.

Le testament de Claude, aussi bien que Baldinucci, nous parle de morceaux *coloriti al naturale*, d'un paysage *dipinto al paese... al vero* : telle cette vue de la *Vigna Madama*, voisine de Rome, que le peintre refusa plus tard aux plus fastueuses propositions du pape Clément IX ! Il s'agit là d'une *étude* poussée qu'un paysagiste aime à garder sous ses yeux. Mais c'est encore et toujours Sandrart qui fait comprendre l'art ou la vie de son compagnon de studieuse jeunesse : c'est lui qui nous a fait part de son obstination, de sa persévérance au travail (*in imitanda natura*), de sa personnelle méthode de notation sous le ciel changeant, de ses mélanges de couleurs aussitôt rapportés à l'atelier (*statim pigmenta sua distemperabat, domumque cum iis recurrens.... applicabat*) : c'est lui qui le rencontre un jour aux cascatelles de Tibur et qui se targue ingénument d'avoir conseillé le génie naissant : « J'avais ma brosse en main », dit Sandrart, « et le Lorrain vit que je peignais d'après nature, en présence même du modèle, sans recourir à la mémoire ou à l'imagination. Ce procédé lui plut tellement qu'il le fit sien ; et cette méthode nouvelle ne fut pas étrangère à son succès... » Ils allaient souvent peindre ensemble aux environs : Sandrart peignait de préférence des fabriques de grande dimension qu'il utilisait ensuite en ses tableaux d'histoire ; Gellée, au contraire, « ne peignait que sur une très petite échelle et des objets au delà du second plan, perdus à l'horizon et confondus au ciel ; il excellait dans ce genre-là ».

L'ami de Claude a fort bien vu l'originalité de son génie et l'intérêt de son œuvre : tout l'art de Claude est dans la science vibrante de l'atmosphère : « Il savait qu'un bon peintre en perspective doit rompre ses tons et les modifier selon la distance des objets... » Sandrart, ici, définit d'un trait juste, en peintre, les innovations de notre paysagiste : l'harmonie, l'accord, la *dégradation* des teintes, la divination des *valeurs* ; dans un autre passage de son livre, il invoque le souvenir de son illustre voisin et rappelle le temps où Claude peignait avec lui d'après nature, du côté de Frascati : « Après avoir indiqué le contour et l'ombre à la pierre noire, il nous arrivait d'ajouter des couleurs sur carton ou sur toile : études animées, très supérieures au trait (*nudis delineationibus*). » Il se pourrait que le petit ciel du Louvre, au merveilleux azur dentelé de nuages roses (n° 230), ait été peint de la sorte... Ainsi Claude, sans posséder les quatre villas du Guaspre aux quatre points cardinaux de la campagne romaine, a peint sur le vif ; et ses dessins ombrés ne sont-ils pas des peintures en camaïeu ? Claude dessinateur est déjà peintre. Accablé de commandes, plus tard de vieillesse, il dessinait encore...

C'en est donc fait de la légende assurant qu'il n'a jamais travaillé devant la nature, « trop ému devant elle », — ou trop maladroit ! Mais il ne s'agit ici que d'*études* ; et les *tableaux* composés prouvent d'eux-mêmes qu'ils ont été longuement élaborés dans l'atelier toujours, dans la campagne jamais. « Devenu célèbre, il rendit à la perfection



(Cliché Hanfstaengl.)

LE MIDI. — REPOS DE LA SAINTE-FAMILLE (peint, en 1661, pour Anvers).

(Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.)

tout ce qu'*une riche mémoire* avait amassé dans sa tête de trésors empruntés à la nature vivante ». ajoute Sandrart. Aux yeux des maîtres anciens. la couleur fugitive n'est qu'un accident : le tableau se fait d'après les dessins. Et puis il est des sujets difficiles à copier, des motifs insoutenables; et plus d'un acteur des ports de mer s'abrite le visage : l'éblouissement n'est-il pas le triomphe de Claude ? Mais cet éblouissement n'est qu'un souvenir.

Le Soleil est le vrai *sujet* de son œuvre, invisible ou présent. C'est le dieu perpétuellement adoré, sans flatterie de cour, sans allusion servile au Roi-Soleil qui ne brille pas encore à Versailles... Rubens. déjà, n'avait-il point mêlé l'astre du jour aux fantasmagories de ses belles pochades ? Mais Claude en fait l'âme de ses effets préférés. de sa création sans rivale, ce riche port de mer, à contre-jour, où l'onde se prête à tous les caprices de la réfraction. Et c'est une clarté neuve dans l'histoire du paysage. Le Midi rayonne idéalement dans les tableaux du Lorrain. Vers la même heure. dans le Nord. Ruysdael ensoleillait les nuages dont l'ombre attriste le *Buisson* qui penche ou le *Champ de blé*...

Comment Claude concevait-il un *taubleau*. comme il disait ? — Comme une irradiation de l'œil du jour. Comment passait-il de la pensée à l'exécution? Par un artifice, qui n'est que la peinture même. Son éblouissement n'est qu'une *transposition*. Ainsi le Beethoven de la *Symphonie pastorale* fera parler l'orage et la foudre : en les transposant. A vrai dire, le soleil de l'art n'est qu'une tache

jaune, un orbe glacé... Sa splendeur n'est qu'une ombre : et par quel miracle faire resplendir un disque d'ocre crayeux ? Par la seule magie des *valeurs* qui peuvent exalter ce centre lumineux. Une marine de Claude est la dégradation d'un foyer central : comme des cercles indéfiniment élargis dans l'eau, les ondes lumineuses se répandent de l'extrême clair à l'obscur du zénith ou des premiers plans. Le ciel n'est plus un rideau, mais une illusion sphérique et respirable ainsi que l'atmosphère.

Chez le metteur en scène de la Lumière, la facture échappe : comment définir sa touche invisible, ses empâtements lisses, ses procédés incopiables parce qu'insaisissables ? Le résultat seul apparaît, matinal ou crépusculaire : l'heure blonde, rousse, rose ou verdâtre... Le froid *paysage historique* ne semble plus un agencement de masses décoratives et de conventions bocagères : les solennelles ordonnances sont rajeunies par de chauds rayons. Sans doute, Claude n'a point tout dit : il n'a jamais évoqué le Midi blanc sous l'azur, ou la grimace des soirs nuageux : il n'a rien raconté du cercle laborieux des Géorgiques et des Saisons... Son œuvre est un printemps éternel. Et les Heures sont ses vraies Muses. Claude est le devancier des *luminaristes* : il a réalisé le poème plus que l'analyse de la lumière ; il a découvert une poésie des lointains, un style de la couleur, la distinction dans la féerie, la pureté dans l'étrangeté, la vertu toute française d'un génie sobre et reposant. D'autres iront plus avant que lui ; mais nul n'aurait triomphé sans lui.



Cliché Hanfstaengl.

LE SOIR. — TOBIE ET L'ANGE (peint, en 1663, pour Anvers).
(Musée de l'Ermitage, Saint Pétersbourg.)

XII

L'HÉRITAGE DE CLAUDE

« Tous les peintres de paysages, qui l'admiraient, devinrent promptement ses imitateurs. » Une pacifique révolution n'est-elle pas enfermée dans cette naïve formule de Sandrart qui consacre ensuite une longue notice à ses disciples immédiats et préférés, les frères Both d'Utrecht ? Tous ces paysagistes, ce sont, d'abord, les Hollandais voyageurs, attirés vers le pays du soleil, alors que leurs compatriotes sédentaires devinent la poésie de leur patrie libre... Et cette influence du Lorrain sur ces Hollandais italianisés s'explique sans peine : il est un pur paysagiste, et non pas un peintre d'histoire, comme le Dominiquin, comme Poussin lui-même ; il est resté très pastoral : ces peintres-paysans ont, pour s'entendre, un même amour, un même ciel ; et leur idylle admet la même convention champêtre.

On est toujours fils de quelqu'un : Claude, le premier, par le Tassi, tenait cette veine agreste de Paul Bril, du Flamand demeuré brave homme auprès des conseils grandioses d'Annibal Carrache et du Titien. Mais élève de la nature avant tout, Claude avait, de bonne heure, ensoleillé la nymphée bleuâtre : la froideur avait fait place à la splendeur. A part Swanevelt, dit Herman d'Italie, le Lorrain ne fit point d'élèves : mais il trouva dans Rome

des disciples improvisés : il révèle à des yeux d'artistes la fraîcheur de l'air, la beauté des ciels ; il leur enseigne la fuite du tableau vers l'horizon. Un reflet de sa poésie se répand sur une Italie familière et chaude, ignorée des Italiens solennels. Claude et Sandrart échangent leurs toiles ; Claude est imité : Jan Miel est son collaborateur et le Bamboche devient son ami. Vers 1635, une nouvelle tradition commence : les bons Hollandais se mettent à l'école du rayon naissant. Viendra bientôt Jan Both, plus Calabrais, plus montagnard, aux lointains plus âpres ; plus tard, son continuateur Willelm de Heusch ; et les Glauber, Moucheron, Pynacker. Voici, dès lors, Asselyn, élève de Jan Miel et maître de ce Berghem qui formera Karel du Jardyn... Ah ! que de fois, au soir, le troupeau remonte un petit pont sur le Teverone ! L'Allemand Dietrich ne sera qu'un pasticheur : mais Cuyp, le Hollandais au ciel de feu ? Qui lui suggère son incandescence ? Lequel des deux magiciens, Claude ou Rembrandt ?

Au siècle suivant, le soleil du Lorrain dépasse la Manche ; en Angleterre, il obtient des collectionneurs princiers et d'adroits graveurs : Vivarès, Earlom, Arthur Pond ; les peintres le regardent, et Richard Wilson s'en grise avant Turner. William Turner (1775-1851) ! Le beau cas de fascination, de suggestion d'art ! Ce révolutionnaire, auquel Delacroix trouvait l'air d'un « fermier anglais », s'est fait volontairement le sosie de Claude ! Son *Liber Studiorum* veut être le pendant du *Liber Veritatis* ; à la *National Gallery*, qui montre ses petits cahiers annotés d'après



Cliché Hanfstaengl

LA NUIT. — LUTTE DE JACOB AVEC L'ANGE (peint, en 1672, pour Mgr Van Halmaele).
(Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.)

chacun des Claude de notre Louvre, il a voulu, par testament, que sa *Fondation de Carthage* figurât pour toujours entre le *Moulin* et la *Reine de Saba*, que son *Soleil levant dans le brouillard* avoisinât la *Marine* (L. V. 43) datée de Rome, 1644! Ce voisinage prémédité par l'admiration, est-ce orgueil? est-ce modestie, curiosité de l'imitateur appelant les comparaisons? De prime abord, Turner l'emporte : il a plus d'éclat : sa maestria risque des effets que Claude n'a pu rendre ou qu'il a négligés : puis, insensiblement, l'Anglais paraît incomplet, excentrique, exagéré, près du Français plus terne, mais si pur! On aperçoit trop son parti pris d'allégorie, ses « moyens outrés » que Delacroix encore lui reprochait en l'admirant. Et Ruskin, son avocat, perd sa cause.

Ce cas est exceptionnel. Mais, en France, la tradition, transfigurée par Claude, s'est régulièrement poursuivie jusqu'à nous : « Relier le passé à l'avenir, montrer que dans notre pays, malgré des intermittences et des repos, la tradition des grands exemples artistiques ne se perd jamais », voilà le terme où nous conduit l'étude de l'ancêtre et ce qu'a finement compris l'un de ses plus récents héritiers (1). La filiation s'établit : ce sont aussitôt les Patel, le père et le fils, aux timides architectures, d'aspect gouaché, cependant qu'à travers de riches campagnes, le Guaspre et l'Anversois Francisque Millet se partagent, comme dit Félibien, « les restes des festins du Poussin ». Au XVIIIe siècle, d'abord fantaisiste, puis amoureux de la nature avec ses

(1) Ch. de Meixmoron de Dombasle (*Claude le Lorrain*, Nancy, 1903).

philosophes, après Watteau qui semble invoquer Rubens, c'est Joseph Vernet qui pose le trait d'union nécessaire entre Claude et Corot : sous la splendeur italienne, à cent ans d'intervalle de nos deux maîtres, son échelle de tons et de teintes graduées, rangées méthodiquement sur des tablettes, rappelle ou devance les notations de l'un et de l'autre afin de saisir les métamorphoses de la lumière ; et, mieux que ses impersonnelles *Marines*, le *Ponte Rotto* du Louvre apporte un témoignage probant. C'est Lantara, c'est Fragonard, c'est Hubert Robert, qui dessine, avec l'abbé de Saint-Non, dans les ruines romaines avant de remanier les jardins de Versailles, et dont les lavis se ressentent si fort de la magie que le Lorrain dispensait avec un peu de bistre...

Aux approches de l'Empire, les émules glacés de Valenciennes invoquent moins volontiers la vapeur de Claude que le style du Poussin ; et le mythologue de l'an VIII (1) reproche au divin maître de la lumière d'avoir « trop sacrifié au genre », c'est-à-dire au vrai ! Mais Boutard, dans son *Dictionnaire*, en 1826, définit le paysage l'imitation des effets lumineux ; et Corot s'éloigne. En Italie, Corot imite Claude ou plutôt le retrouve : même nature, même inspiration. Dessins, études ou premiers tableaux, c'est toujours la « ligne d'Italie » dans l'air transparent ; rappelons-nous le *Bain de Diane*, de la Centennale de 1889 ! Avec une palette plus argentine, une cadence plus molle, on dirait d'un Claude estompé. Corot nous donne un nouvel

(1) Valenciennes (dans ses *Éléments de perspective*, 1800 et 1820).



(Cliché Hanfstaengl)

ÉNÉE VISANT UN CERF (peint, en 1672, pour Paolo Falconieri).
(Musée de Bruxelles)

aspect du génie français : son imitation de poète n'est pas un esclavage : mais toute révolution recèle une tradition. L'Italie radieuse de Claude a devancé nos Orientalistes. Ziem la retrouve à Venise. Et voici le vague, le *flou*, que conseille la vapeur du jour : c'est l'évolution de l'art.

La nature peinte aspire de l'académisme au romantisme, du romantisme à l'impressionnisme, de l'harmonieux à l'intense, du précis à l'imprécis, vers la lumière et pour la lumière : la forme se noie dans les reflets ; les premiers plans disparaissent. L'impression, c'est la poésie de l'instant. Et la féerie silencieuse de l'atmosphère est exaltée par tous les mystères nouveaux de l'orchestration. La sensation d'un peintre étranger, M. Schönheyder-Möller, entoure le globe du soleil des taches violettes de l'éblouissement... Mais n'est-ce point toujours (et comme dirait joliment M. Roger Marx) *le surnaturel de la nature* qu'exprime l'essor du paysage lumineux de Gellée à Monet, — de Claude le classique à Claude le moderne, — en passant par les Hollandais nomades et le XVIIIe anglo-français, et par Turner, et par Corot ?

Tout vient et passe. Voici la fin de l'impressionnisme : une réaction, prévue par Fromentin, voudrait nous ramener « de la *nature* à la *peinture* » et substituer le plein-soir au plein-air, restaurer la synthèse après l'analyse : or, les René Ménard ou les Maurice Denis, regrettant les soirs du Pincio, ne nuancent-ils point leur crépuscule avec un souvenir de Claude ? Un instant, la jeune école s'en prit à la « fausseté » de ses soleils couchants : désormais, elle

invoque l'ancêtre contre les hasards de la fièvre ou les tyrannies du cliché. Tout vient et passe : ce qui demeure, c'est la conviction, la force du sentiment, le don de voir la nature et la vie par le côté poétique, la flamme figée sur la toile. Et voilà pourquoi Claude nous est cher.

Dès 1883, la Lorraine fidèle se souvenait du second centenaire de sa mort : un comité se formait sous la présidence de Français. Enfin, neuf ans plus tard, à Nancy, le monument de Rodin reliait visiblement l'avenir au passé : les *Chevaux du Soleil* personnifiaient l'art glorieux de l'aïeul, avec une envolée communicative... Et beaucoup d'amoureux d'art tressaillent de même, en apercevant sa rustique demeure, enfin retrouvée, en saisissant encore son nom dans son village, où la famille Gellée n'est pas éteinte !

Ces récents hommages et ces liens séculaires ne composent-ils pas la preuve définitive que ce *classique* est resté notre *contemporain*, que sa place serait prépondérante dans ce Musée de la Nature qui raconterait l'histoire de la sensibilité humaine ? En illuminant le noir décor bolonais du *paysage de style*, le Lorrain créa le *paysage d'atmosphère*, « victoire de l'art moderne ».

Un maître français a devancé les temps : aimons les anciens qui furent les jeunes ; suivons, reconnaissants, le sillage du haut navire qui passe, toutes voiles dehors, dans le soleil de Claude...

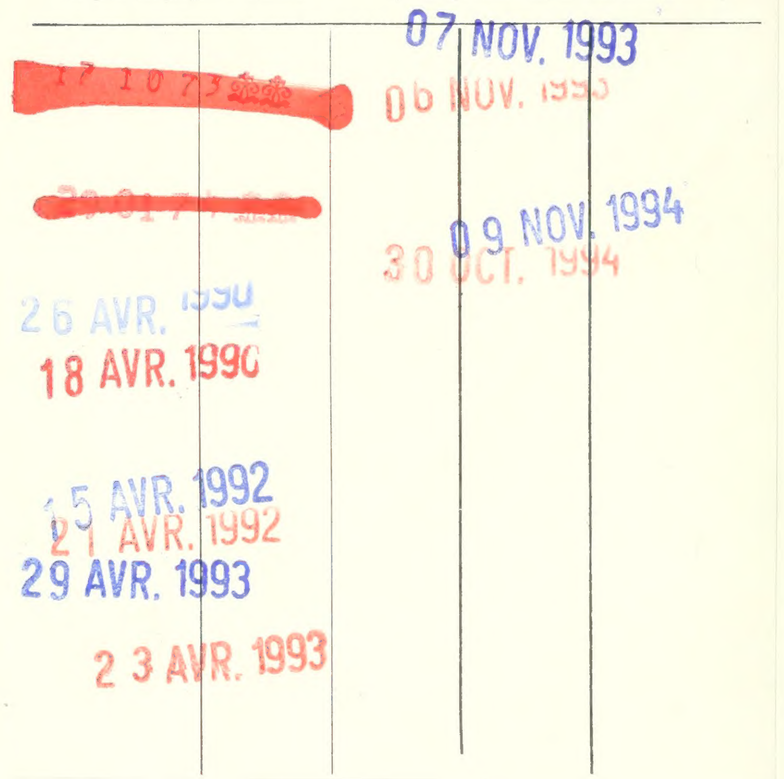
FIN

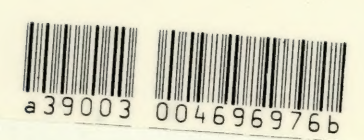
TABLE DES GRAVURES


Universitas
BIBLIOTHECA

TABLE DES MATIÈRES

3704-05. — Corbeil. Imprimerie Ed. Crété.


07 NOV. 1993
06 NOV.
09 NOV. 1994
30 OCT. 1994
26 AVR.
18 AVR. 1990
15 AVR. 1992
21 AVR. 1992
29 AVR. 1993
23 AVR. 1993


a39003 004696976b